L'OEIL

400 FRANCS · DOUZE PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE 5 FRANCS · BELGIQUE 70 FRANCS · NUMÉRO 31/32 · ÉTÉ 1957

GALERIE HENRI BENEZIT

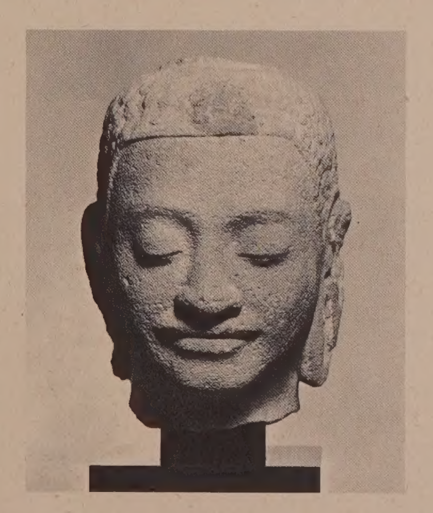
JUILLET ET SEPTEMBRE
1957

ATLAN — A. CAILLAUD
CHAPOVAL — GARBELL
HELMAN — JANSON
LANSKOY — PICHETTE
SMADJA — VULLIAMY
TAL-COAT

20, RUE DE MIROMESNIL ANJ. 54-56

ART ANCIEN DE CHINE

C.T. LOO & Cie



48, rue de Courcelles, Paris 8e

C.T. LOO
New York, 41, East, 57th Street
Frank CARO Successor

GALERIE

VILLAND – GALANIS

127, Boulevard Haussmann - Paris 8e - Bal 59-91

*

GISCHIA

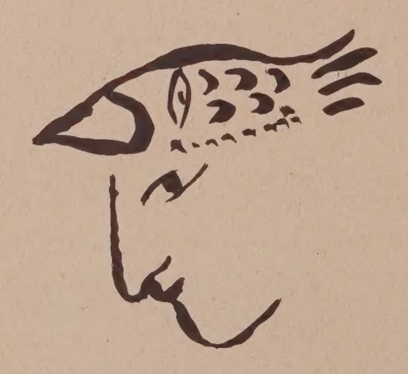
PEINTURES RÉCENTES

du 21 juin au 30 juillet 1957

*

Peintures de: CHASTEL - DAYEZ - ESTÈVE
GISCHIA - LAGRANGE
LAPICQUE - LEGUEULT
LHOTE - PIGNON

Sculptures de: AURICOSTE - HAJDU - LOBO



Collection « LE GOÛT DE NOTRE TEMPS »

VILLES ET LIEUX CÉLÈBRES VUS PAR LES PEINTRES



PARIS

texte de

PIERRE COURTHION

Paris d'autrefois — 70 reproductions en couleurs

Paris des temps nouveaux — 70 reproductions en couleurs

Chaque volume relié pleine toile, 16 × 18 cm.
fr. 2400 (t. l. incluse)

•

DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME SÉRIE :

MONTMARTRE

texte de PIERRE COURTHION

64
reproductions en couleurs

•

VENISE

texte de M. BRUNETTI, T. PIGNATTI, R. PALLUCCHINI et J. LASSAIGNE

78
reproductions en couleurs

EN VENTE DANS TOUTES LES LIBRAIRIES

SKIRA *EXCLUSIVITÉ ACHILLE WEBER - LIVRES D'ART - PARIS* SKIRA



GALERIE
DINA
VIERNY

ALBERT TARIKA

du 25 juin au 14 juillet 1957

LITTRÉ 23-18 • 36, RUE JACOB • PARIS VI

GALERIE DU DRAGON

19, rue du Dragon - PARIS 6e - Lit. 24-19

EN PERMANENCE

Peintures de

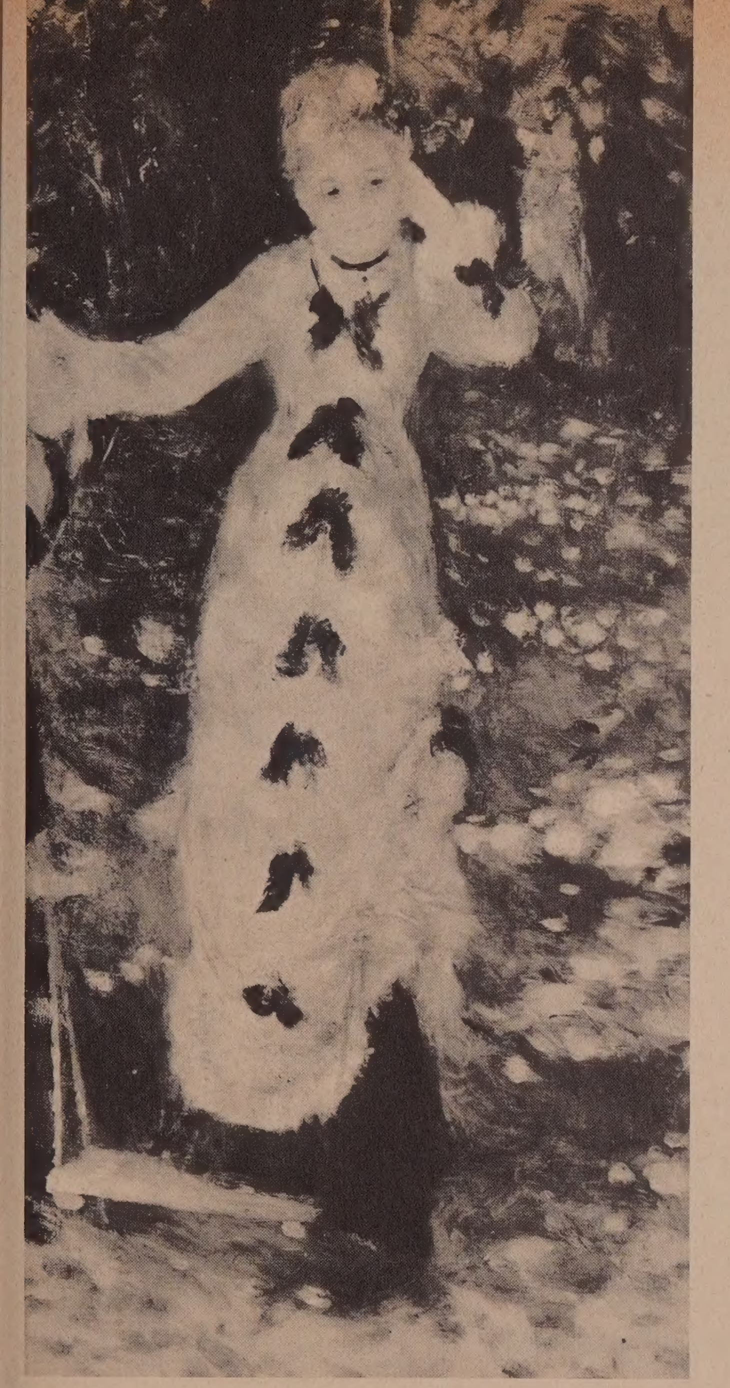
MATTA
SABY
ZAÑARTU
PEVERELLI
CHILDS

Sculptures de

CRIPPA
PENALBA

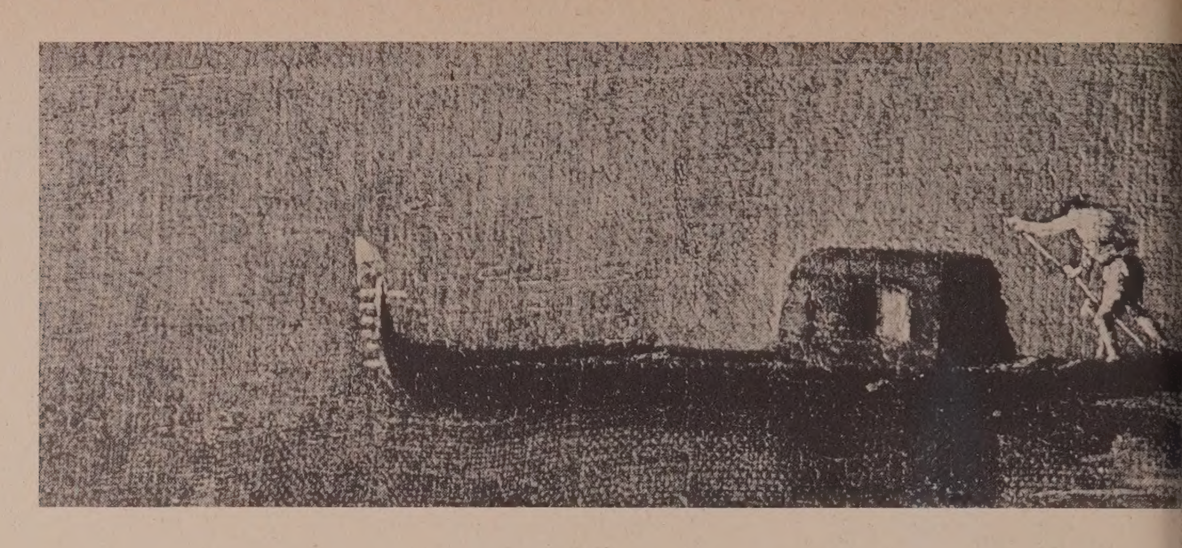
et des œuvres de

ALECHINSKY, BOUVIER, FISHER
MASUROVSKY, MESENS, MICHAUX









Si vous allez en Italie, vous irez sans doute à Venise
Si vous allez à Venise, vous achèterez sûrement

VENISE CONNUE ET INCONNUE

Tous les chefs-d'œuvre d'une école présentés dans leur cadre • La passionnante aventure d'une cité qui joua un rôle unique dans l'histoire universelle • Des documents nouveaux sur une civilisation qui a prodigieusement enrichi le monde occidental.

60 pages en couleurs • Nombreuses illustrations en noir • 224 pages format 31 × 24 cm. • Editions française et anglaise • Texte de la célèbre romancière américaine Mary McCarthy (traduit par Marcelle Sibon) Notes critiques d'André Chastel, Professeur d'Histoire de l'Art moderne à la Sorbonne • Tableau synoptique du Professeur Giovanni Mariacher.

Ni recueil de vues pittoresques ni catalogue de musée, ce livre est un véritable miroir de Venise, un miroir fidèle et enchanté. Le Monde, Paris • *Le meilleur livre de voyage de l'année.* Time, New York • *Une des réalisations les plus éclatantes de ces dernières années en matière de livre d'art.* New York Herald Tribune • *Un magistral ouvrage magistralement illustré.* Paris-Presse.

A paraître : PARIS, ses merveilles célèbres, ses trésors inconnus

ÉDITIONS DE L'ŒIL 67, rue des Saints-Pères, Paris 6e

Exclusivités • *France : Société Française du Livre, 57, rue de l'Université, Paris. Etats-Unis : Reynal & Co, New York • Angleterre : A. Zwemmer Ltd, Londres.*

En vente chez tous les bons libraires.



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 31/32 • ÉTÉ 1957

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Un médecin collectionneur au XVIIIe siècle, *par John Russell* . *12*
Un grand bourgeois amateur au XIXe siècle *20*
par Etienne Coche de La Ferté, conservateur des Antiquités chrétiennes au Musée du Louvre.
Un poète ami des peintres au XXe siècle, *par Georges Limbour* . *26*
Interbau, *par Jacques de Bary* *34*
Batraciens irrésistibles *42*
par Marcel Jacquot, professeur au Museum d'Histoire Naturelle
Jacopo Bassano, *par Michel Florisoone, conservateur au Musée du Louvre* *48*
Dans l'ombre de Goya, *par Pierre Gassier* *56*
Dourgâ, l'inaccessible *62*
par Jeannine Auboyer, conservateur au Musée Guimet
Invitations au voyage, *par Pascal Pia* *68*

Nos chroniques

Livres sur l'art *74*

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de l'Université de Glasgow : Un médecin collectionneur ; *Giraudon, Archives photographiques :* Un grand bourgeois amateur ; *René Jacques :* Un poète ami des peintres ; *J. Diederichs, Arthur Köster, Wimmer :* Interbau ; *Michaelides :* Batraciens irrésistibles ; *Giraudon :* Jacopo Bassano ; *A. Castellanos, Olivarès-Manso :* Dans l'ombre de Goya ; *Giraudon :* Dourgâ, l'inaccessible ; *Michaelides :* Invitations au voyage.

Les photographies en couleurs sont de Fleming : pages 15 et 16 ; Giraudon : pages 31, 32, 45, 46, 53, 54-55 ; Paul Pietzsch : page 56 ; Denis Brihat : pages 63 et 64.

Notre couverture : *Seurat :* Le pont de Courbevoie. *Courtauld Institute Londres. Détail.*

Notre prochain numéro

Les mille et une recettes de la restauration • De Madame Geoffrin à la Grande Catherine • Les vitrines du British Museum • Sculpteurs sur fer • Les révolutions dans l'art étudiées par les dictionnaires • Chez Lacourière et chez Mourlot.

ABONNEMENTS

France et Union française : *3 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*
Suisse : *fr. s. 36.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique : *fr. b. 544.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne : *DM. 40.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main.)*
Angleterre : *£3.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2.*
Italie : *Lires 5 900.- ; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12857*
U.S.A. : *$ 10.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 40.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

Un médecin collectionneur au XVIIIe siècle

PAR JOHN RUSSELL

John Hunter, accoucheur des Londoniennes élégantes, conformait ses achats au goût conventionnel de l'époque. Il fut néanmoins un des premiers à discerner le génie de Chardin



Chardin: Dame qui prend du thé. *80×90 cm. 1738. Ce tableau comme tous ceux reproduits dans cet article est exposé à l'Hunterian Museum de Glasgow.*

Il fut un temps où Glasgow était une fort belle ville. Des témoignages anciens l'affirment dont nous n'avons aucune raison de douter. « C'est la plus belle petite ville que j'ai vue en Grande-Bretagne et elle est délicieusement située sur les rives de la Clyde », écrivait un voyageur en 1723. Six ans plus tard, l'auteur de « Robinson Crusoé » écrivait à son tour : « Glasgow est vraiment un endroit très agréable et ses quatre rues principales forment tant par leur largeur que par leur architecture le plus bel ensemble, que j'ai jamais vu dans aucune ville ». Les maisons de pierre toutes semblables dont l'étage inférieur reposait sur de « puissantes colonnes doriques carrées » produisaient sur tous les visiteurs une impression des plus favorables. Un poète a écrit que les « eaux de la Clyde sont plus pures que de l'ambre » et que sur ses bords « les vergers emplis de fruits et de fleurs parfumées ne le cèdent en rien au bois de Corcyre ». Le tabac, les filatures de coton, les chantiers de construction navale, l'industrie du foulard avaient déjà enrichi la ville dont ils allaient bientôt gâter l'aspect, quand un jeune garçon qui n'avait pas encore quatorze ans fut admis à l'Université de Glasgow — en novembre 1731, pour être précis.

Ce jeune garçon se nommait William Hunter et c'est à lui que Glasgow doit l'Hunterian Museum. Il n'est pas rare, bien entendu, qu'un grand homme soit aussi un grand collectionneur et lègue ses possessions à sa ville natale ; mais les acquisitions de Hunter présentent un intérêt exceptionnel en ce qu'elles reflètent le goût du collectionneur au siècle de l'Encyclopédie, à une époque où le commerce des objets d'art n'était encore guère développé et où l'on achetait pour son plaisir et non par souci de prestige. La curiosité de Hunter était quasi universelle et, à vrai dire, ce n'était nullement le département des peintures auquel le musée doit aujourd'hui sa célébrité que les contemporains admiraient le plus. Dibdin écrivait en 1808 : « les tableaux dont le musée s'enorgueillit sont le Murillo et le Guido Reni ». Il était avare d'éloges pour l'esquisse de Rembrandt, *La Mise au Tombeau* qui nous apparaît comme une très grande œuvre, et il passait complètement sous silence les trois Chardin qu'on tient aujourd'hui pour les acquisitions les plus belles et les plus originales de Hunter: *Le Garçon cabaretier*, *L'Ecureuse*, et *Une dame prenant son thé* (voir pages 12, 13 et 16).

Dans quelles circonstances Hunter a-t-il acheté ces tableaux, à quelle date, pour quels motifs ? autant de questions qui demeurent sans réponse certaine. Il semble toutefois probable que les deux premiers composaient le lot 138 de la vente Charles-Nicolas Cochin, en 1761 ; tous trois sont, en tout cas, datés de 1738. Peu de collectionneurs britanniques appréciaient les œuvres de ce genre à l'époque, et Hunter lui-même en général n'achetait que des peintures du XVIIe siècle. L'intérêt qu'il portait à la peinture de son temps se limitait habituellement à des tableaux qui présentaient un lien avec sa profession comme *L'Elan* ou *L'Antilope pygmée*, de l'Anglais Stubbs ; parfois il goûtait aussi une scène mythologique comme *Hercule tuant le Centaure Nessus*, de Zuccarelli. Ce ne sont certainement pas des considérations de prestige ou de spéculation financière qui le poussèrent à acheter des Chardin car ce peintre était alors peu apprécié. En 1839 encore, un des biographes de Hunter ne consacre qu'une ligne aux Chardin contre douze pages à la collection de monnaies. La raison de ces acquisitions doit être cherchée dans les détours



Chardin : L'Ecureuse. *45 × 36 cm. Ce tableau sert de pendant au* Garçon cabaretier *reproduit page 16.*



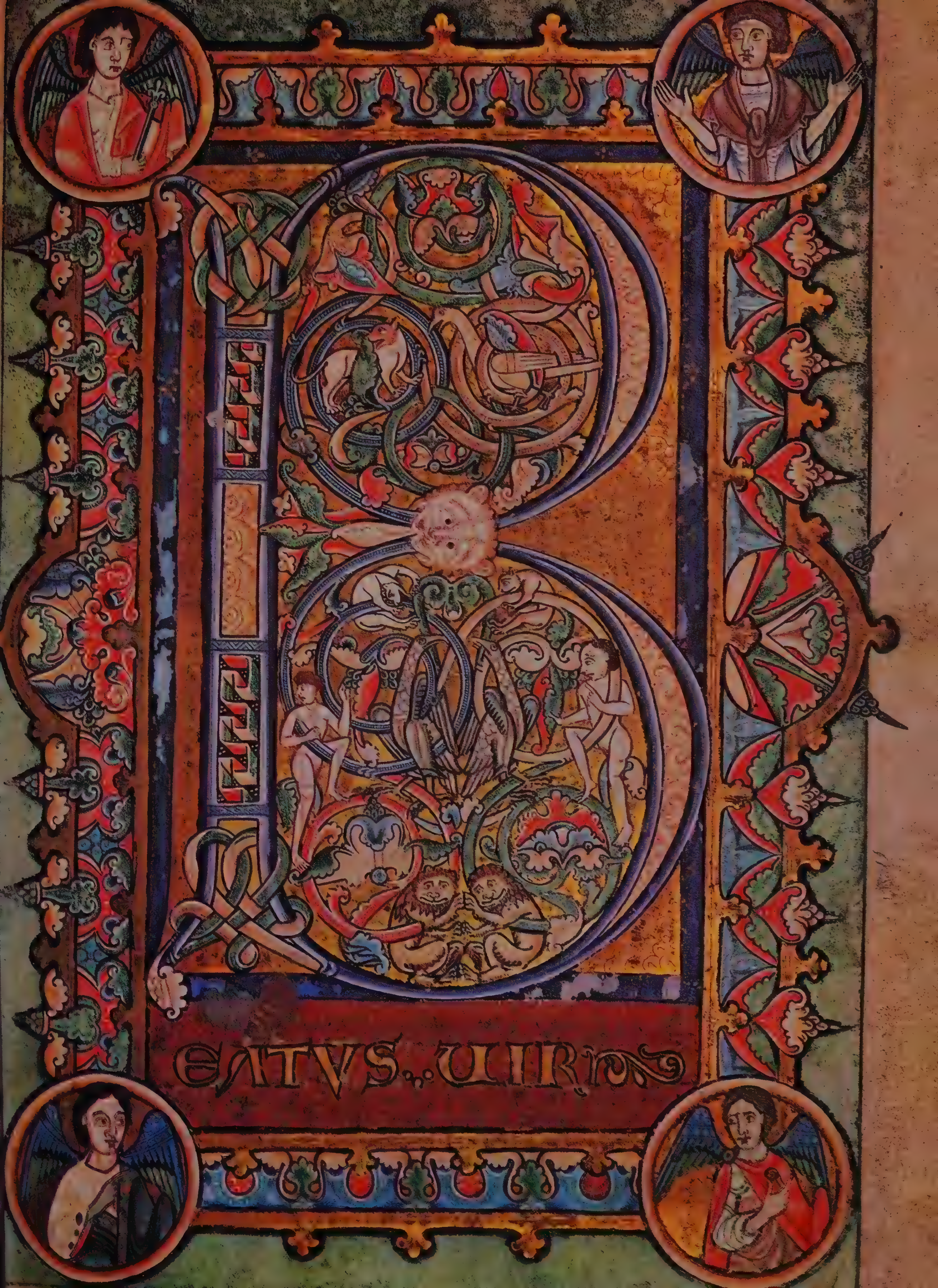
John Banister traitant de l'anatomie des viscères devant des chirurgiens en 1581. *Le manuscrit ouvert à gauche est le* De re anatomica.

de la vie professionnelle et privée de Hunter — et Dieu sait qu'ils étaient nombreux.

Le premier tableau que Hunter semble avoir acheté pour des raisons esthétiques et non professionnelles est le *Paysage Hollandais* de de Koninck dont il fit l'acquisition à une vente en 1755. Il avait alors trente-sept ans et vivait depuis quatorze ans à Londres où il jouissait déjà d'une grande réputation de médecin. Alors qu'il n'avait pas encore atteint la trentaine, il avait donné une première série de conférences publiques sur l'anatomie. « Les gentilshommes, annonçait-il, pourront ainsi apprendre l'art de la dissection, au cours de la saison d'hiver tout comme à Paris. Ces conférences devaient par la suite faire accourir le tout Londres. Hunter ne dédaignait pas cette occasion de se lancer dans des harangues sans lien avec le sujet traité. Il avait d'ailleurs beaucoup à dire ; l'étude pratique de l'anatomie était alors lamentablement négligée, et l'accoucheur, ou, comme on disait à l'époque, l'« homme sage-femme » ne jouissait d'aucune considération dans la profession médicale. En 1771 Hunter, qui était alors accoucheur attaché à la personne de la reine, ne fut pas jugé digne d'entrer à ce titre à l'Académie de Médecine. La rumeur se répandit bientôt toutefois que, dans le domaine de «l'économie animale», il était l'homme le plus compétent de Londres ; Hunter devint ainsi l'ami intime de maints grands personnages, et fut, dit-on, le premier homme qui assistât une reine d'Angleterre lors de ses accouchements. Il était très sociable et de commerce agréable quand il le voulait bien. Un membre de son club raconte que « Hunter était gai et enjoué à l'extrême ; il nous rejoignait à neuf heures, épuisé et harassé. En guise de dîner, il se contentait de deux œufs, accompagnés d'un verre de Bordeaux, car bien que le punch fût la boisson du club, nous l'autorisions à prendre une bouteille de son vin préféré ; il nous en récompensait par l'éclat de sa conversation, et, en levant son verre, il déclarait : « Puisse tout gentleman anglais ne quitter ce monde qu'avec l'assistance d'un médecin écossais ; nul ne se risquerait à y entrer autrement, j'en suis sûr. » Hunter, de fait, était très fier de ses talents et de son succès ; mais le fer ne disparut jamais tout à fait sous le velours de l'enveloppe mondaine, et il eut toujours le souci de laisser derrière lui quelque chose qui perpétuât son nom. Nous pouvons peut-être dater la naissance de son ambition de l'année 1748, pendant laquelle il se rendit sur le continent. Il est permis de penser que c'est la visite du musée réuni par le grand anatomiste Albinus, à Leyde, qui lui inspira l'idée d'une entreprise semblable. Au cours de ce même voyage, il se rendit à Paris, et il serait tentant de conjecturer qu'à cette occasion il fit connaissance avec l'œuvre de Chardin.

Les Goncourt, dans leur « Art au XVIIIe siècle » signalent deux des Chardin de Hunter comme faisant partie des meilleures toiles de ce peintre. « Allez à ces chefs-d'œuvre qui ne sont point encore au Louvre : quoi de plus prodigieusement lumineux que *L'Ecureuse* et le *Garçon cabaretier* ? Sur des dessous de jaune, de bleu, de rose, qu'on dirait haché de craie, le bonnet de coton, la chemise, le tablier de toile écrue, jouent, sur les trois notes du blanc *blanc*, du blanc gris, du

Une page du Psautier d'York. Ce psautier d'origine nordique paraît avoir été destiné à une abbesse ou à une grande dame d'Angleterre. Exécuté avant 1173, il contient quelques-unes des plus belles enluminures de l'époque. ▶


EATVS VIR





Mathieu Le Nain : La Marchande de fruits. *87×108 cm.*

blanc rouillé, une triomphante symphonie de chaude blancheur. A ces deux tableaux qui peut-être donnent la plus haute idée du peintre, joignons *La Pourvoyeuse*».

Hunter a certainement pu voir des œuvres de Chardin au Louvre, en cette année 1748 où un critique le proclamait « l'égal des meilleurs artistes flamands, digne de figurer dans les plus belles collections ». Cette période marque d'ailleurs l'apogée de la renommée de Chardin. On a donc quelques raisons, bien minces il est vrai, de supposer que Hunter prit du goût pour Chardin dans le pays même de l'artiste. A cette conjecture on peut opposer que si Hunter fut sans doute l'ami de nombreux peintres en Angleterre, il ne fit jamais preuve de cette sorte de flair qu'il lui eût fallu pour distinguer Chardin, à ce moment, dans l'histoire du goût anglais. Il n'était en tout cas pas, alors, en mesure d'acheter des tableaux, car il venait seulement de se libérer de ses dettes. C'est quatre ans plus tard, en 1752, qu'il acheta deux gravures de Hogarth, à l'artiste lui-même, et il semble bien que ce fut sa première acquisition d'œuvres d'art.

Bientôt cependant il eut la possibilité d'acheter à peu près tout ce qui lui plaisait. Il avait présidé à la naissance de maints grands personnages, notamment à celle du second Pitt, qui allait devenir le plus jeune Premier Ministre dans l'histoire de la Grande-Bretagne ; et en 1762, il avait, en ses propres termes, « l'entière responsabilité de la santé de Sa Majesté, pour tout ce qui touchait à ses maternités » — (Sa Majesté mit au monde quatorze enfants en tout). Comme nombre de docteurs, il était admis dans l'intimité et les confidences des grands ; et bien qu'il eût, dans sa jeunesse, soutenu des opinions libérales et défendu l'hérésie aryenne, il ne tarda pas à se ranger à une attitude plus conformiste, et déclara dans un cours de 1762 qu'à son opinion, « l'athée est le plus vil animal qui existe à la surface de la terre ». Le côté mondain de ses activités ne nuisit en rien à ses talents de docteur ; mais il l'aida sans doute à se plier aux exigences de la mode. C'est ainsi qu'il comprit que le conférencier le plus apprécié ne peut rivaliser avec un grand événement théâtral. En 1768, lorsque le grand acteur Garrick était à son zénith, Hunter s'aperçut que ses conférences de cinq heures n'avaient plus qu'un maigre auditoire. Il les avança à deux heures de l'après-midi de façon à ne plus subir la concurrence du lever du rideau.

Pour ce qui touche aux livres, William Hunter avait reçu, presque au sortir du berceau, la meilleure des formations. Glasgow avait en ce domaine une belle tradition, et Hunter, lorsqu'il était étudiant, devint le protégé de Robert Foulis, l'imprimeur et collectionneur à qui l'on doit quelques-uns des plus beaux livres réalisés à cette époque en Grande-Bretagne. Robert Foulis était de onze ans l'aîné de Hunter, dont il sut éveiller l'enthousiasme, grâce à son goût éclairé (il avait fait de nombreux séjours en France à la recherche de livres rares). Foulis et son frère devinrent imprimeurs pour le compte de l'Université de Glasgow et, avec l'argent que leur rapportaient leurs élégantes et scrupuleuses éditions, ils entreprirent une collection de tableaux. Bien plus, ils songèrent à créer une Académie pour l'étude des Beaux-Arts à Glasgow. Mais ils allèrent trop loin et trop vite pour leur temps, et perdirent une grande partie de leur fortune dans l'entreprise. Hunter s'en tint à son activité de collectionneur ; mais c'est sans aucun doute grâce à Robert Foulis qu'il fut admis dans le monde artistique de Londres et fut

hardin : Le Garçon cabaretier. *44,5×35 cm. Pendant de* L'Ecureuse *(voir page 13)*



Zoffany : La leçon d'anatomie de William Hunter. *Collection du Royal College of Physicians, National Portrait Gallery*

plus tard invité à devenir premier professeur d'anatomie à la Royal Academy.

En tout cas, sa bibliothèque fut ce qui lui valut d'abord une réputation de collectionneur. En 1763, le romancier Smollett lui écrivait de France : « Vous dites que vous aimeriez posséder tous les livres rares qui existent à la surface de la terre, mais j'aurais trop peur de vous en envoyer que vous ayez déjà ». De toute évidence, il était déjà connu comme un connaisseur et un collectionneur avide, et lorsqu'en 1774 il publia sa célèbre « Anatomie de l'utérus de la femme enceinte », il déploya toutes les connaissances amassées au cours d'une vie entière pour produire ce qui est peut-être le plus beau de tous les livres de médecine. La plupart de ses publications précédentes, assez courtes, avaient été confiées à des revues savantes ; elles couvraient des sujets variés : une prétendue découverte d'os d'éléphants dans l'Ohio, l'origine de la syphilis, « L'Incertitude sur les signes du meurtre lorsqu'il s'agit d'enfants bâtards », mais elles n'avaient ni par leur portée, ni par leur format, droit au rang de grands classiques. Il n'en va pas de même de « L'Anatomie de l'utérus » qui fut imprimé par John Baskerville, tout à la fin de sa vie, et qui contenait trente-quatre magnifiques planches, gravées par Sir Robert Strange, ou sous sa direction. Baskerville avait déjà produit plusieurs beaux livres, et sa réputation dépassait de beaucoup les frontières de l'Angleterre (Beaumarchais devait racheter ses presses après sa mort), mais on peut soutenir que l'ouvrage de Hunter fut la plus admirable de ses publications.

En bibliophilie, le goût de Hunter était très éclectique ; ses acquisitions les plus célèbres furent sans doute les éditions du XVe et du XVIe siècle d'auteurs classiques grecs et latins ; un contemporain enthousiaste écrivait : « ils valent à eux seuls qu'on loue une chaise de poste et deux chevaux pour aller de Londres à Glasgow, afin de les voir et de les caresser ».

Hunter n'avait point la même sûreté de goût dans ses achats de tableaux. Il fut surtout guidé au début par la préoccupation de sa profession, acquérant par exemple des portraits de grands médecins, William Harvey, qui découvrit la circulation du sang, Arbuthnot et Charleton, qui en leur temps avaient été comme lui médecins royaux, et un tableau à la manière de Tintoret qu'on crut un temps être le portrait de Vésale. C'est encore par intérêt pour sa profession qu'il joua un rôle dans l'histoire de l'art anglais en commandant à George Stubbs des études sur l'antilope, l'élan et le kangourou.

Stubbs (1724-1806) fut pendant longtemps considéré comme un peintre de sujets de chasse, par conséquent peu digne

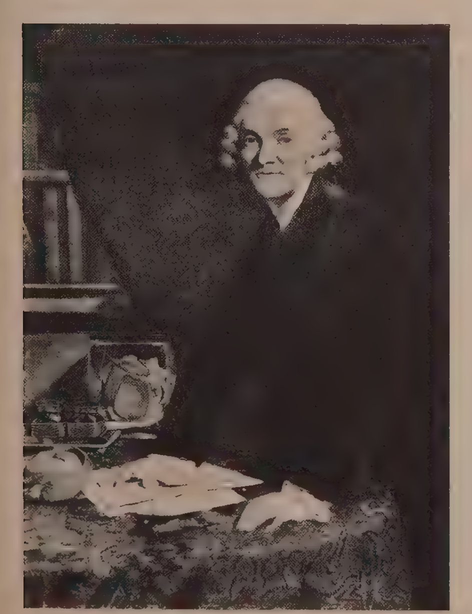
de figurer au même rang que les maîtres sérieux du portrait, du paysage, des sujets historiques ou mythologiques. Depuis quelque temps, cependant, un jugement plus valable prévaut, et on admet aujourd'hui que Stubbs fut un des rares maîtres anglais du style classique et monumental. Hunter trouva en Stubbs un enthousiaste qui lui ressemblait : il s'intéressait si vivement à l'anatomie qu'il hissa un jour un cheval mort par un étroit escalier, jusque dans son atelier, l'y suspendit à une barre de fer, et travailla sans relâche sur ce modèle pendant six ou sept semaines, jusqu'à ce que la puanteur « ne fût plus supportable ». Lorsque Hunter entendait parler d'un animal rare, tout naturellement il s'adressait à Stubbs pour lui en demander une étude. Stubbs peignit de nombreux tableaux de ce genre durant sa carrière, et c'est grâce à lui que beaucoup d'étudiants virent pour la première fois le yack songeur à la puissante encolure, le rhinocéros avec son armure rayée de rose, et le corps effilé du kangourou. Il est remarquable que ces tableaux, qui à l'époque furent considérés comme de simples instruments de travail pour l'étude de l'anatomie comparée, soient maintenant placés beaucoup plus haut que la plupart des tableaux du XVII[e] siècle qu'acheta Hunter, avec grand éclat sans nul doute, dans les salles de ventes, aux alentours de 1770.

Deux facteurs ont pu, semble-t-il, pousser Hunter à multiplier ses achats de tableaux. D'une part le Gouvernement lui accorda un terrain du Domaine de la Couronne, pour y établir, à ses frais, une Ecole Nationale d'Anatomie. Ce qui signifiait vraisemblablement qu'il était libre de dépenser à d'autres fins l'argent qu'il avait dû mettre de côté pour l'achat de ce terrain. L'autre facteur qui intervint sans doute fut sa nomination de premier professeur d'anatomie à la Royal Academy, en 1768. Il put être guidé par les conseils de Sir Joshua Reynolds, président de la Royal Academy, et par le portraitiste Allan Ramsay; peut-être également par Sir Robert Strange, le graveur, qui semble avoir été aussi un marchand amateur. Hunter acheta au moins vingt tableaux aux ventes Strange, vers 1770, chez Christie, la salle de ventes qui existe encore aujourd'hui à Londres. C'est là qu'il acheta par exemple *La Marchande de fruits* attribué à Mathieu Le Nain (voir p. 17). La plupart des tableaux italiens portaient les étiquettes conventionnelles de l'époque, et ils se sont depuis considérablement dépréciés; mais en ce qui concerne les écoles du Nord, Hunter fit preuve d'une grande indépendance de jugement. Comme le fait remarquer Mr. A. McLaren Young, qui est actuellement conservateur de la collection, la petite esquisse de Rembrandt, *La Mise au Tombeau*, est à tout point de vue un tableau de tout premier plan ; et le vaste paysage, léger et aérien, de Philip de Koninck, que Hunter acheta pour un Rembrandt, compte parmi les œuvres les plus caractéristiques de ce peintre.



George Stubbs : L'Elan. *61×70,5 cm.*

Hunter hésita quelque temps sur ce qu'il entendait faire de ses collections. Londres lui avait refusé le terrain domanial qu'il avait demandé ; Glasgow serait peut-être plus digne de recevoir ce don. La décision de Hunter fut influencée par l'avis de Samuel Johnson, l'une des plus éminentes figures de la littérature anglaise. Johnson qui n'aimait guère l'Ecosse ni les Ecossais conseilla cependant à Hunter de donner ses collections à la ville qui l'avait vu naître. Nous le savons par les notes de quelqu'un qui se trouvait en compagnie de Johnson, le jour de la mort de Hunter : « Le D[r] Hunter a dépensé 100 000 livres pour ses collections, et rien pour lui-même ; Johnson lui conseilla de les léguer à la ville de Glasgow où il naquit et grandit ; il voulait placer son « Anatomie de l'Eléphant » au centre du musée pour y laisser une marque indélébile. »



Sir Joshua Reynolds : Portrait de William Hunter. *127×116 cm.*

Il n'y avait pas d'éléphant dans l'élégant édifice néo-classique qui abrita au début les collections de Hunter à Glasgow, et il n'y en a pas aujourd'hui dans les bâtiments de l'Université qui leur donnent un asile provisoire. Le décor est étrange : le visiteur, à sa descente de tramway, se trouve sur une pente abrupte, enveloppée la plupart du temps dans un voile de brouillard et de fumée. Il gravit la côte d'une démarche qui rappelle l'élan de Stubbs, et finalement pénètre dans les bâtiments de l'Université : on dirait un décor créé par Orson Welles d'après des dessins de Victor Hugo. Les portails semblent conçus pour encadrer les sévères héros de Walter Scott, les escaliers paraissent faits pour les gesticulations des duels à l'épée. Enfin, on parvient à une fragile barrière, qui, en même temps qu'une bruyante sonnette, défend l'accès aux collections de l'Hunterian Museum.

Glasgow a connu plus d'un amateur éclairé de l'art français — quelques-uns des plus célèbres tableaux impressionnistes se trouvent au Musée de peinture de la ville — mais c'est à William Hunter et à lui seul que revient le mérite d'avoir lancé la mode. On pourrait imaginer un cadre mieux approprié à Chardin que les tours gothiques de l'Université de Glasgow, et l'atmosphère semi-médicale, semi-scolastique de l'Hunterian Museum ; mais nulle part certainement l'œuvre de Chardin n'a été mieux appréciée. J. R.

Si vous voulez en savoir davantage

Faites la promenade décrite par l'auteur de cet article et allez voir à l'Université de Glasgow les tableaux de la collection Hunter qu'une salle moderne abritera bientôt.



Un grand bourgeois amateur au XIXᵉ siècle

PAR ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ

Le bric-à-brac de haut luxe que formaient les objets réunis par Frédéric Spitzer passait de son temps pour le modèle même de la collection constituée avec érudition et goût

Tels les objets avec lesquels un commerce assidu leur donne des affinités particulières, les collectionneurs obéissent à un style. Mais celui-ci n'est pas la simple nuance d'une école d'art. Il est le résultat d'une association subtile de données sociales et esthétiques et de prédilections personnelles. L'histoire ou la muséologie n'y trouvent leur compte qu'indirectement et parfois fortuitement, mais en définitive elles sont les bénéficiaires de l'activité du collectionneur et le goût d'une époque peut s'en trouver transformé.

La collection Campana avec ses merveilles, inconnues jusqu'alors, d'orfèvrerie étrusque eut, paraît-il, une réelle influence au Second Empire sur les bijoutiers de la rue de la Paix. Dans le domaine du goût, ce sont les collectionneurs plutôt que les musées qui innovent et cela demeure vrai aujourd'hui malgré les perfectionnements de la muséologie.

M. Georges Salles, tout au long d'un livre trop peu répandu, *Le Regard*, paru avant la guerre, avait cherché à analyser le comportement insolite de quelques-uns de ces êtres d'exception, les collectionneurs. Ceux-ci suivent, est-il besoin de le dire ? une impulsion impérieuse plutôt que les aspirations du savoir et cette impulsion révèle nécessairement de plus intimes données que ne le fait l'investigation scientifique. Le collectionneur — moins modeste en principe que le savant — s'exprime par le choix qu'il fait, tandis que le chercheur doit s'effacer devant les exigences de son enquête. Il n'est pas interdit de penser qu'un certain narcissisme se cache (ou se révèle) dans l'insistance d'une prédilection d'amateur, et le phénomène qui en résulte, assemblage arbitraire d'objets préférés à d'autres par préjugé personnel, n'en est que plus instructif : il constitue la substance d'une parahistoire de l'art, dont on n'a pas encore utilisé les données. L'histoire du goût, celle des mœurs, et l'histoire de l'art sont, partiellement du moins, conditionnées par elle.

« La curiosité » en définitive, c'est le produit du penchant hétérodoxe d'une certaine élite, pour certaines formes plastiques rencontrées par hasard et préférées au travail, à la mode, à la famille.

Comme la Renaissance, et en partie pour les mêmes raisons (intérêt subit porté à de larges secteurs du passé), le XIXᵉ siècle fut un âge d'or pour les collectionneurs. L'éclectisme des arts et de l'architecture officielle donne la mesure de ce que pouvaient faire les amateurs, mis en éveil par les séductions récemment découvertes des sciences histori-



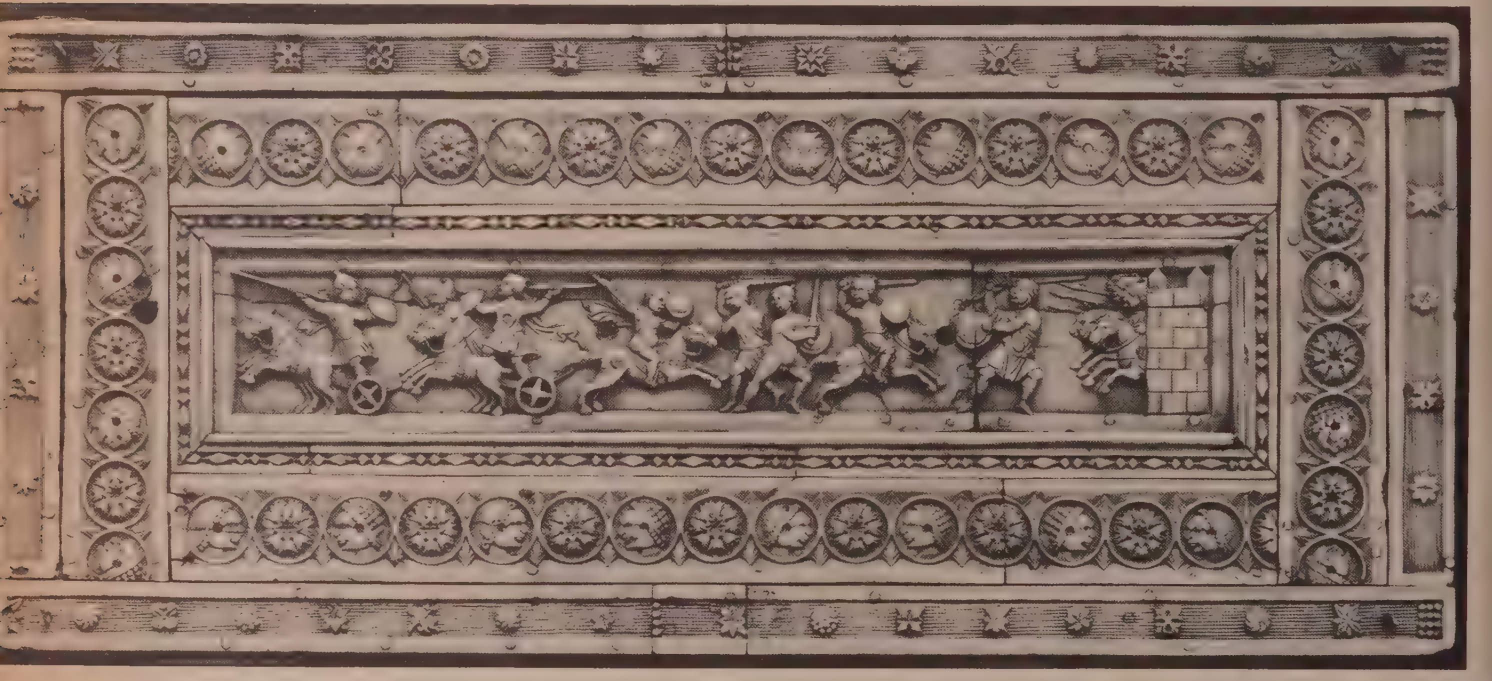
Frédéric Spitzer photographié lors d'un bal costumé.

Le cabinet de Frédéric Spitzer.

ques. Cependant, les collectionneurs, se bornant à *retrouver* tandis que les arts officiels prétendaient *créer*, leur activité s'exerça sans trop franchir les bornes du bon goût ; elle permit par contre le sauvetage de maintes œuvres vouées par ignorance à la destruction; (Diderot, narrant dans une de ses lettres à Sophie Volland, le dépit d'un ami qui avait appris la fonte d'un quadrige antique en bronze, par des moines siciliens pour en faire des cloches, nous offre un exemple de ce qu'un collectionneur plus favorisé aurait pu faire dans ce cas, de ce que d'autres collectionneurs ont réalisé, bien souvent, ailleurs). L'activité du collectionneur est donc en soi utile. A quelque profondeur que l'on cherche, elle n'est superfétatoire à aucune autre.

D'un style aujourd'hui disparu, fut Frédéric Spitzer. Rien qu'à la vue de sa photo en costume de bourgeois d'Augsbourg, revêtu un soir pour un bal, ce style se laisse deviner: il est le produit de l'enthousiasme suscité par la recherche historique, toute récente encore en ce temps, il est dans la *curiosité* l'effet du romantisme et de la passion pour le moyen âge. Voilà pour ce qui dans ce style est emprunté aux grands courants de l'époque. Mais il est issu également de qualités plus secrètes. D'une admiration qui allait peut-être à la patience davantage qu'au génie ; d'un amour immense pour le travail de l'artisan : la collection Spitzer était vouée aux *arts industriels*. A vrai dire l'idée était dans l'air : elle était contenue dans le titre d'un ouvrage d'histoire de l'art célèbre qu'il possédât quelques beaux tableaux. Le nom de Pisanello évoquait pour lui sans doute des médailles, avant de suggérer des peintures. En définitive, l'habileté, sous sa forme la plus exquise, lui convenait mieux que la beauté pure. Ceci n'est pas pour déprécier cet ensemble incomparable de 4000 objets dont 38 vacations quotidiennes et successives (sans compter les armes vendues deux ans plus tard), devaient à la Galerie Georges Petit, en 1893, disperser parmi les grands musées du monde, une récolte de chefs-d'œuvre. Mais cette limite est essentielle pour saisir ce style particulier, si propre à évoquer le moyen âge, la Renaissance aussi, mais qui restait, si l'on veut, en deçà de la zone du *sublime*. Parmi les témoignages de ceux qui ont visité l'hôtel Spitzer, celui de Meissonier est caractéristique dans son enthousiasme : la lettre ornée qu'envoya au collectionneur « le plus grand peintre de l'époque » marque clairement pour nous que cette collection était vraiment le lieu rêvé de son inspiration, la patrie spirituelle de ce peintre à qui l'histoire servait de modèle et dont les œuvres sont à la vraie peinture ce qu'étaient justement les ivoires ciselés ou les céramiques de la collection Spitzer par rapport aux créations des grands artistes. Mais le goût du fignolé et de l'exactitude est plus légitime dans les objets que dans les tableaux et Spitzer était meilleur collectionneur que Meissonier n'était bon peintre.

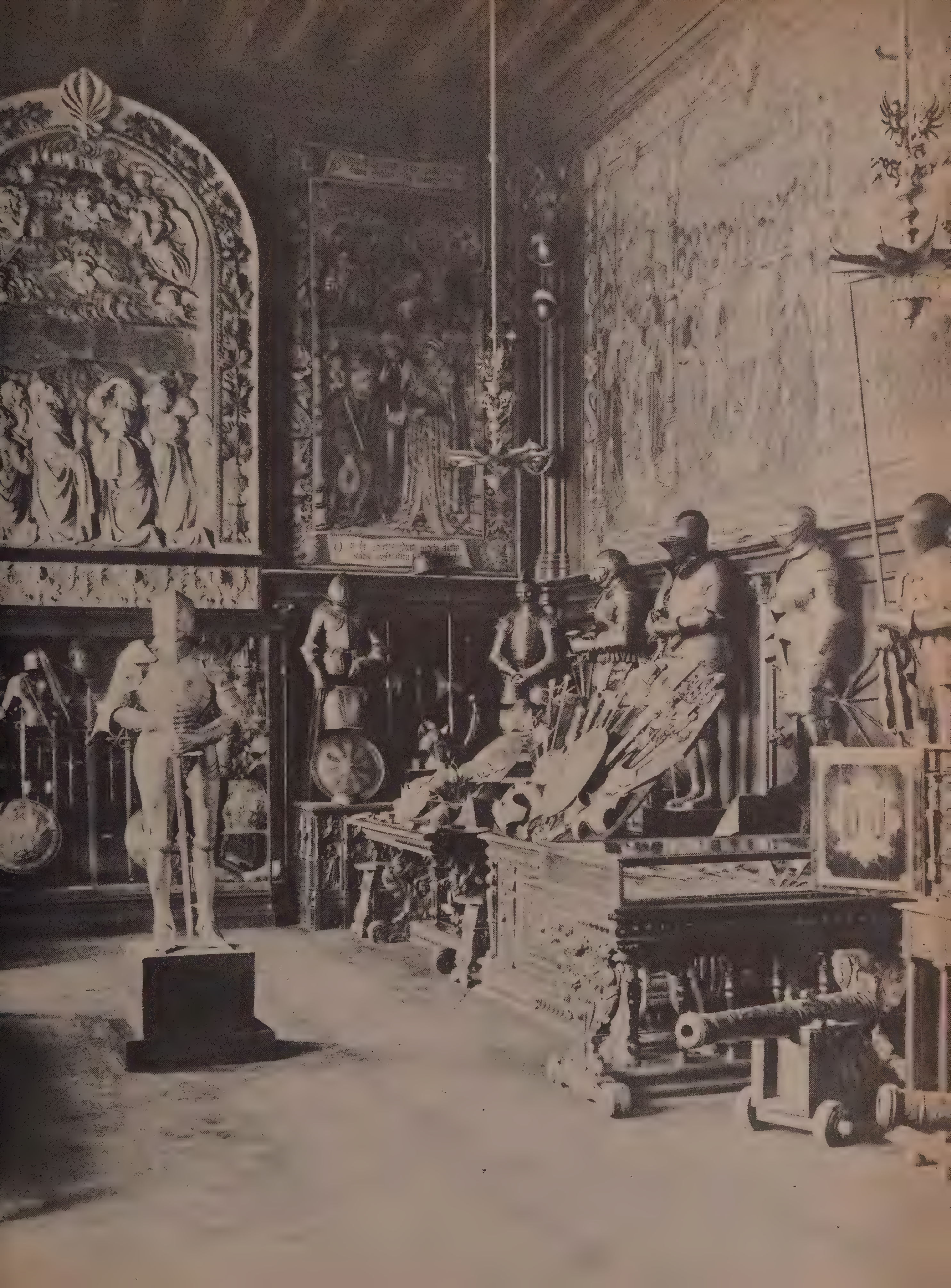
Né à Vienne en 1815, établi à Paris en 1852 après des courses dans toute l'Europe, Frédéric Spitzer vendait certes



Coffret à rosettes. *Ivoire. Xe-XIe s.. Musée de Cluny. Cet objet, comme ceux reproduits dans cet article, a fait partie de la collection Spitzer.*

dû à Labarthe, comme elle le serait dans le titre de l'ouvrage que Molinier, ami de Spitzer, allait bientôt publier. Mais Spitzer concrétise et cristallise les possibilités que recelait cette conception. L'orfèvrerie, la dinanderie, l'ivoire, les tissus, la céramique, l'émail, le verre y tenaient plus de place que la sculpture ou la peinture ; pourtant, un des premiers succès de Frédéric Spitzer fut, dit-on, d'avoir découvert un Dürer dans un bric-à-brac (heureuse époque...) ; il ne cherchait pas tant les œuvres des très grands artistes qui pourtant auraient pu lui être accessibles, que celles de très grands artisans : Bernard Palissy, Benvenuto Cellini répondaient davantage à ses aspirations que Michel-Ange ou Holbein, bien une partie des récoltes qu'il faisait lever un peu partout : mais surtout il amassait les éléments d'une collection gigantesque consacrée, nous l'avons dit, aux arts industriels. Il s'agissait de recréer les métiers des temps anciens (comme certaines collections littéraires s'intitulent « La Vie quotidienne à Paris ou à Rome »). Une cuiller à cet égard valait un triptyque, mais une sélection rigoureuse rejetait les objets médiocres. Un grand hôtel particulier rue de Villejust permit, à partir de 1878, d'exposer ces collections dans des salles, que leur propriétaire aurait voulu définitives et qu'il aurait peut-être transformées en Musée public avec l'appui de Gambetta, si celui-ci n'avait disparu trop tôt. On voyait là,

La salle des armures dans l'hôtel Spitzer.




Comment la fontaine du puys

au fond d'un grand jardin qui bordait l'avenue Victor-Hugo, une façade en fer à cheval derrière laquelle s'accumulaient 80 pièces de Bernard Palissy, autant d'orfèvreries de Nuremberg, sept Saint-Porchaires, des centaines de bronzes italiens, des ivoires byzantins, romans, gothiques, des quantités d'émaux, trésors méthodiquement constitués, dans un esprit scientifique remarquable pour l'époque. On y admirait aussi des dizaines de buis allemands, de grès d'Allemagne, de faïences de la Renaissance, tous objets dont les prix aujourd'hui, lorsqu'il en passe aux enchères, n'atteignent parfois pas le vingtième, ou moins encore, du prix qu'ils firent à la vente Spitzer de 93 : le goût Spitzer périclite... Il est aux antipodes du goût actuel, étant étranger à toute préoccupation métaphysique, alors que depuis l'art nègre, beaucoup d'amateurs aiment à chercher une inspiration magique dans chaque objet convoité, le commencement de l'infini dans tout tableau abstrait.

En relation avec tous les collectionneurs, il avait acheté à Sir Richard Wallace, au Prince Soltikhoff, à Vivien Denon. Il ne considérait pas comme un mince mérite d'avoir arraché une selle d'ivoire à un des membres de la famille Rothschild. Parfois, il se portait acquéreur de l'ensemble d'une collection comme dans le cas des armes de Carrand : il avait fallu en passer par là pour s'assurer l'armure de Maximilien. Il fut aussi servi par de singuliers hasards : un précieux manuscrit allemand lui échappe au moment où il devait en prendre livraison chez l'antiquaire. Le marquis de T... le devance, l'achète, et en prend possession. Spitzer se rend chez lui et choisit en chemin une miniature étrange, une tête de femme coupée, vue de profil comme une médaille, qu'il remarque dans une boutique de dernière catégorie. Le marquis est intraitable, aucun prix ne le tente. Spitzer, en se retirant, dépité, laisse par mégarde tomber la miniature. Le marquis s'y intéresse, se trouble : Spitzer, sentant sa chance le servir à nouveau, encore que d'une façon incompréhensible, feint d'être attaché à cette acquisition fortuite. Son interlocuteur lui offre en échange le manuscrit tant convoité. Le marché est conclu. La miniature représentait une aïeule du marquis, peinte par un ami tandis que le bourreau montrait au peuple sa tête guillotinée... A partir de 1881, des articles de la « Gazette des Beaux-Arts » étudièrent et signalèrent au public les principales séries de la collection : ils étaient dus à Piot, Darcel et autres spécialistes, et formeraient le noyau du catalogue monumental dont Spitzer ne devait voir paraître que le premier des six volumes.

Il était un peu dandy comme on disait encore : participer à toutes les grandes expositions rétrospectives, faire visiter sa collection aux souverains de passage au point qu'il ne voulut jamais prendre de vacances afin de ne pas quitter son musée, c'était là satisfactions d'amour-propre qui, sans le laisser indifférent, ne lui suffisaient pas. Il leur préférait, semble-t-il, l'approbation concertante d'un groupe d'amis connaisseurs, au cours d'une fête somptueuse, mais restreinte. Ses dîners étaient fastueux. Liszt y vint faire de la musique. A l'occasion de l'un d'entre eux, l'invitation était ainsi rédigée : « au dessert, on servira des épées » ; cela sonne comme une réplique de Sarah Bernhardt dans un drame de Sardou : en fait c'était la même chose, l'expression pittoresque du goût passionné pour l'histoire dans ce qu'elle a de coloré, de rutilant, de directement accessible. En l'occurrence, il s'agissait d'une panoplie incomparable, dernier nid de résistance de la collection Carrand, et dont un très bel ivoire avait eu raison. La panoplie comportait, entre autres merveilles, le casque d'André Doria.

Il mourut brusquement un jour d'avril 1890, âgé de 75 ans, tandis qu'il projetait d'agrandir encore ses collections et qu'il travaillait à l'élaboration de son catalogue. A en croire un de ses intimes, Bonnaffé, ses réussites étaient telles, son génie si incontestable, qu'il décourageait la jalousie, les médisances... Flatterie d'ami peut-être, mais significative tout de même. Il avait été en tout cas, et à sa manière, un des meilleurs ressusciteurs du passé, un praticien du romantisme en somme... E. C. de F.



Christ. *Email champlevé. XIIe siècle. Musée de Cluny.*

◀ Le Miracle de l'eau, *une des tentures faisant partie de la suite de 14 tapisseries relatant « La vie et les miracles de saint Anatoile ». Atelier de Jean Sauvage à Bruges, XVIe siècle. Jusqu'à la Révolution, ces tapisseries ornaient l'église de Salins dans le Jura. Celle que nous reproduisons est aujourd'hui deposée au Musée du Louvre.*

Si vous voulez en savoir davantage

Outre les musées que nous avons cités, bien des collections publiques contiennent aujourd'hui des objets ayant appartenu à Emile Spitzer. Amusez-vous à les découvrir dans les catalogues de celles-ci. Vous pouvez lire aussi : E. Bonnaffé, le Musée Spitzer, *Paris 1890 ; A. Marx,* Silhouettes de mon temps, *Paris 1889.*

Un poète ami des peintres au XXe siècle

PAR GEORGES LIMBOUR

Reportage photographique de René Jacques

Compagnon de lutte des Cubistes et des Fauves, Guillaume Apollinaire avait constitué une collection qui est le miroir fidèle du goût éclairé au temps où il y avait une avant-garde



L'appartement que Guillaume Apollinaire habita 202 boulevard Saint-Germain de 1912 à 1918 est resté tel qu'il était à la mort du poète. Les tableaux, aquarelles ou dessins de ses amis Picasso, Marie Laurencin, Dufy, Vlaminck, Derain, n'ont pas quitté les murs. Ci-dessus, la chambre. Au-dessus du lit, un portrait-document *par Marie Laurencin montre Apollinaire au milieu de ses amis (voir p. 28). Sur la cheminée, une sculpture de Brancusi.*

Les maisons où vécurent et moururent les poètes deviennent souvent des musées aux parquets bien cirés où les objets sont soigneusement époussetés et ordonnés et où les visiteurs venus de loin retrouvent mal la Grande Ombre. Le dernier logis de Guillaume Apollinaire, où mourut le poète assassiné, et devant lequel une foule délirante suivant le boulevard Saint-Germain défilait le 11 novembre 1918 en hurlant « Guillaume, à mort, Guillaume » pendant qu'il agonisait, fait partie d'une histoire quasi légendaire ; mais ce logis, bien que tant d'admirateurs l'aient avec assez de précision imaginé, est resté secret : peu de visiteurs, hormis la veuve du poète, y sont venus après sa mort. L'ordre a été fait ; une partie de la collection de tableaux a été déménagée, nous le verrons, pour réduire l'encombrement, mais la plupart des objets souvenirs ont été laissés à leur place. Puisqu'on prépare aujourd'hui la publication d'un album de la collection Guillaume Apollinaire et de multiples documents, le temps est venu de pousser *cette porte où l'on frappe en tremblant* et d'évoquer le poète et aussi les femmes qu'il aima, parmi les objets qui furent le décor et l'autre passion de sa vie. Hélas le souvenir s'effeuille et, de ce logis où s'épanouit la *Rose ardente* nous ne pouvons donner que ces quelques images comme des pétales dispersés mais non flétris. Ce qui nous paraît le plus touchant et le plus susceptible d'exciter l'imagination dans ce que nous avons à dire de ce logis est qu'Apollinaire, voué à l'errance, y habita physiquement assez peu, mais que, pendant les premières années de la guerre, comme il gîtait dans les guitounes des tranchées, son esprit le hanta souvent.

C'est un fait remarquable qu'Apollinaire, dont l'enfance fut trimballée de Rome à Nice et Monaco, n'eut pas avant l'âge de 25 ans de domicile personnel.



André Derain : La Joie, *une des faces du vase taillé par Derain dans une douille d'obus. L'autre face représente la Douleur.*

Jusqu'en 1907 — à part le séjour qu'il fit en Rhénanie — il habita chez sa mère, la tyrannique Mme de Kostrowitzky qui, fréquentant les tripots, devait du moins laisser libre la maison la nuit. C'est peut-être ce qui donna au jeune homme le goût de la vie de café et des retours tardifs. (C'est dans un café près de la gare Saint-Lazare, avant le dernier train qui le ramenait chez sa mère au Vésinet, qu'il fit connaissance de Picasso par l'intermédiaire de Max Jacob.) Ce grand garçon qui redoutait assez, semble-t-il — et on en verra une preuve plus loin — sa terrible hôtesse, rêvait donc d'un domicile paisible et bien à lui comme en témoigne ce petit poème : *Le Chat,* du *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) :

Je souhaite dans ma maison
Une femme ayant sa raison
Un chat passant parmi les livres
Des amis en toute saison
Sans lesquels je ne peux pas vivre.

Ces souhaits, pourtant très humbles, ne furent que bien partiellement réalisés et même le chat, Apollinaire finit par l'avoir, mais ce chat fut, lui aussi, atrocement assassiné dans l'escalier du 202, Bd Saint-Germain par le Dr Delarue-Mardrus qui avait fait pourtant une si belle traduction des Mille et Une Nuits dont s'enchantait Apollinaire. Cet épisode dramatique nous est conté dans ses « souvenirs » par André Rouveyre. Ainsi s'ensanglantait déjà le Cortège d'Orphée.

Guillaume Apollinaire changea souvent de résidence et il habita même la Santé durant quelques jours du mois de septembre 1911, injustement mis en cause dans l'histoire du vol de la Joconde. C'est avec Marie que le Mal Aimé, quittant Auteuil, vint s'installer au 202, Boulevard Saint-Germain, après avoir bourgeoisement, comme cela se faisait en ces temps, signé un bail. « Je ne vous quittais pas sans amertume, lointain Auteuil, quartier charmant de mes grandes tristesses. » Mais ces événements lui avaient été prédits. *J'ai connu quelques prophétesses... et notez que je lis assez bien dans la main.* Et Max Jacob, qui s'y connaissait en horoscopes et prophéties, lui avait annoncé de tristes choses. Ce n'est pas de gaîté de cœur que le *Flâneur des Deux Rives* s'installa sur le boulevard Saint-Germain, au 4e étage, sous les toits. On montait, par un étroit escalier, à une lanterne (qu'il aménagea par la suite) et qui donnait sur une petite terrasse. Mais ces lieux ne lui plaisaient guère, surtout la première année, et il redoutait la petite terrasse car elle était entourée de tuyaux de cheminées que le vent faisait tourner, et cela lui paraissait maléfique. En outre, il trouvait l'appartement trop petit et cette cuisine écrasée comme un corridor ! C'est pourquoi il travaillait plus volontiers au café — Flore était proche. Il aurait préféré l'Ile Saint-Louis et il allait souvent s'installer chez Mme Louise

Picasso : Apollinaire assis en tenue de soldat. *Dessin.*



Picasso : Aquarelle exécutée sur un fragment de carton où l'on peut lire l'inscription « Galeries Lafayette, Paris ». Epoque nègre.

Marie Laurencin : Portrait-document. *Ce tableau, qui date de 1909, représente, au centre, Apollinaire ; derrière lui le Pont Mirabeau, à sa droite un ange couronné de fruits, puis Fernande Olivier, la femme de Picasso, et l'Américaine Gertrude Stein qui fut une des premières à soutenir les Cubistes. A la gauche du poète : Picasso, une amie non identifiée du groupe, le poète Cremnitz et, au piano, Marie Laurencin.*

Faure-Favier, dont l'appartement à la pointe de l'Ile lui plaisait, et où il avait son fauteuil, sa fenêtre et même sa chambre. Il lui arriva, quand il dirigeait la revue *les Soirées de Paris*, de convoquer des amis dans son domicile pour des *séances de travail*, mais celles-ci ne furent jamais nombreuses. Apollinaire avait le culte de l'amitié et craignait la solitude Aussi hébergeait-il chez lui, par intermittence, un personnage fantomatique, surnommé le Baron, qui lui servait de secrétaire et de garçon de courses, essuyait les meubles et allait au marché, ganté de beurre frais. Ce Baron faisait aussi la cuisine. On ne saura jamais, tant les avis sont partagés, si Apollinaire, gros mangeur qui prit très vite de l'embonpoint, était bon cuisinier et fin gourmet, ou s'il était sauvagement ignorant de cet art et fort bâfreur. Cependant, l'intérêt que cet



L'Oiseau du Bénin. *C'est cet objet mystérieux qui inspira le surnom donné par Apollinaire à Picasso.*



Picasso : Tête de femme, *peinture à l'huile. Barcelone. 1903.* 35×27 cm.

avide jouisseur a montré dans ses poèmes pour les cinq sens, le goût dont il témoigne aussi bien dans l'amour ou l'érotisme que dans les autres domaines pour les plaisirs issus des parfums et des saveurs, nous incline à penser qu'il avait, en cuisine, des préférences délicates. En tous cas il donna quelques dîners ubuesques, dont il nous reste, à défaut de fumets et de rires, le pot-au-feu et la grosse cafetière de terre décorés par Picasso, la seconde présentant ainsi la tête de Guillaume Apollinaire lui-même fumant la pipe.

Il avait transporté dans ce logement les objets qu'il possédait à Auteuil et auxquels d'autres venaient chaque semaine s'ajouter, et d'abord les objets nègres. Toujours épris de nouveauté *(Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine...)* il avait été l'un des premiers à faire connaître cet art qui paraissait alors étrange, et à réunir une petite collection. Vlaminck qui avait, dit-on, découvert le premier des statues nègres chez un patron de bistrot, puis Picasso et Derain lui en avaient donné le goût et il mêlait cette nouvelle mythologie à l'amour du catholicisme qu'il avait gardé de son enfance.

Tu marches vers Auteuil, tu veux aller
[chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océan et de
[Guinée
Ils sont des Christs d'une autre foi et
[d'une autre croyance
Ce sont les Christs inférieurs des obscures
[espérances.

Ces fétiches, pour la plupart, trônent encore aujourd'hui sur les meubles ou les rayons des bibliothèques ainsi que le fameux et mystérieux *Oiseau du Bénin* qui inspira le surnom donné à Picasso dans le *Poète assassiné.* Apollinaire aimait à donner des surnoms à ses amis et sa mémoire aimait chanter des noms étranges dont la musique l'obsédait et qui lui revenaient sans cesse, évocateurs de quelque mythe. L'oiseau du Bénin, les mouches gassiques, le Phénix qui meurt et renaît, l'Oiseau Pihi qui n'a qu'une seule aile et qui vole par couple, les cadavres des jours, les trains, le Palais de Rosemonde... sans parler d'autres perpétuelles images, telle la croupe des juments.

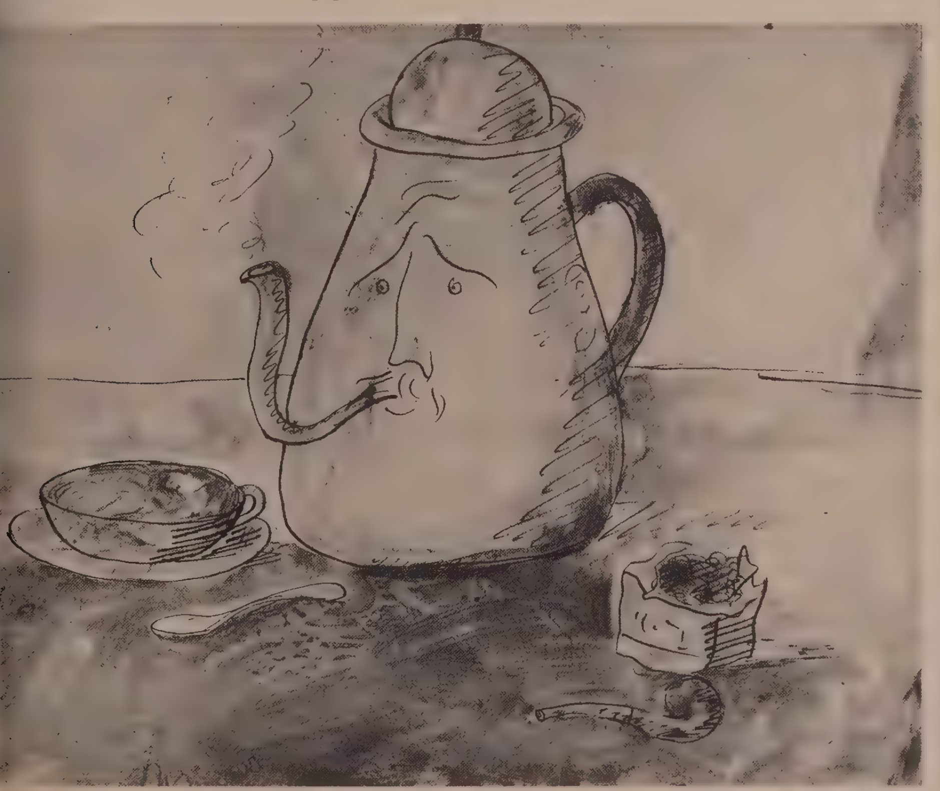
Outre les livres, les tableaux s'accumulaient, soit qu'il les achetât à bas prix, soit qu'ils fussent offerts par ses amis peintres dont il célébrait les œuvres dans des articles prophétiques qui n'ont pas peu contribué à la gloire de l'art nouveau. A la gloire d'Apollinaire, également. Son aventure poétique est intimement liée à celle de la peinture de son temps. Il a autant inspiré les peintres qu'il a été inspiré par eux. En 1912, avant de s'installer boulevard Saint-Germain, Apollinaire avait habité quelque temps chez Robert Delaunay. Ils faisaient ensemble de longues pro-

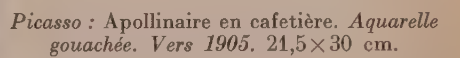


Portrait de Jean Moréas *par Picasso.*

menades dans Paris, partageaient la même admiration pour la tour Eiffel et les prouesses des premiers aviateurs. (cf. l'*Hommage à Louis Blériot* de R. Delaunay.) Le procédé qu'Apollinaire employait en poésie sous le nom de *simultanéisme* pouvait trouver son équivalent dans la peinture. Delaunay préparait alors son exposition de 1912 où l'on remarqua notamment les *Fenêtres Simultanées.* Apollinaire présenta comme introduction à la préface son célèbre poème Les Fenêtres. Le nom d'*Orphisme* donné au lyrisme coloré de Delaunay est une trouvaille du poète, qui baptisa également, une année plus tard, le dynamisme abstrait de Larionow et de Nathalie Gontcharowa : le *Rayonnisme.*

Bien que sa poésie usât encore de forme traditionnelle et qu'il aimât le symbolisme et Maeterlinck, il recher-





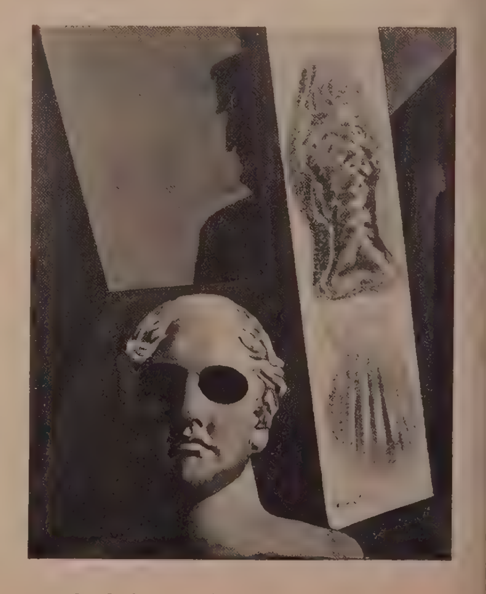
Picasso : Apollinaire en cafetière. *Aquarelle gouachée. Vers 1905.* 21,5×30 cm.

poète de l'avenir et des prophéties, fort hanté en même temps par la mélancolie du passé et la fuite du temps) que le logis du boulevard Saint-Germain, malgré la tristesse infligée par un amour déchiré, abrita quelques amours passagères. Mais la guerre survint, et nous savons que le Flâneur mal aimé, se trouvant à Nice vers la fin de 1914 plus ou moins privé de ressources (les journaux ne publiant plus de chroniques artistiques), y connut une jolie femme dont il tomba sur le coup amoureux et qui lui fut d'abord rebelle. *C'est Lou qu'on la nommait.* Elle était de haute lignée : dans ses veines courait le sang de Saint Louis. Le poète s'engagea dans l'armée française (il n'était pas encore naturalisé) et fit ses classes dans la caserne de Nîmes. Capricieuse, Lou le rejoignit dans cette ville et devint sa maîtresse. *Jolie bizarre enfant chérie,* fantasque et infidèle, amer amour, plus terriblement sensuel peut-être que vraiment tendre, mais Gui était aussi bien sentimental ! Elle ne l'aima pas très longtemps, mais quand il fut dans les tranchées, *Guy au Galop*, Pti Loup s'ennuya en province et eut bien envie de venir passer un peu de bon temps à Paris, et pourquoi pas au 202 du boulevard Saint-Germain, où la clé était encore sous le paillasson ? La voici donc installée là parmi les fétiches, Pti Lou autre idole. D'un côté Guillaume était content et rassuré de le sentir là, son petit monstre en sécurité sous son toit et comme s'il l'avait encore sous la main. D'un autre côté, cette présence n'était pas sans lui donner des inquiétudes et tout d'abord réapparaissait la crainte de la terrible maman. En outre, Pti Lou venait avec ses chiens, et le cortège d'Orphée, nous l'avons vu, subissait au 202 de sanglantes attaques.

La bibliothèque d'Apollinaire est restée telle qu'elle était de son vivant. Des objets nègres, des curiosités, des aquarelles de Picasso sont disposés sur les rayons devant les livres.

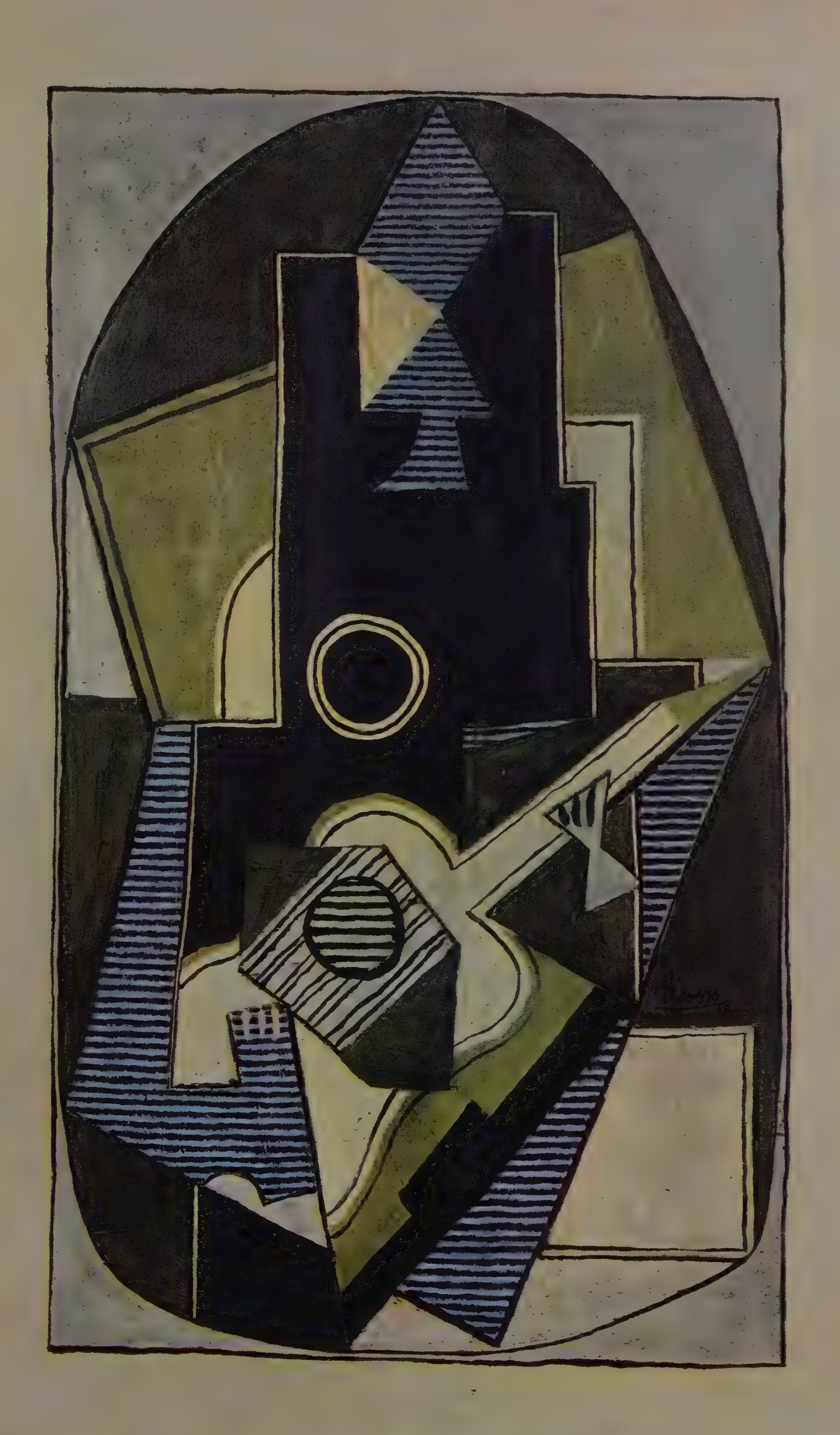
chait en peinture les créateurs d'une esthétique nouvelle, qui le poussaient lui-même à déranger les vieux rythmes. Comment les peintres n'auraient-ils pas changé l'esprit d'Apollinaire lorsqu'ils s'emparaient de son corps et imprimaient à son visage le sceau du *modernisme* ? (Portraits cubistes d'Apollinaire: Metzinger, Picasso, etc...) C'est à Apollinaire que revient la gloire d'avoir présenté les grandes expositions de cette époque: Matisse, Braque, Léger, Picasso, Derain, etc. (cf. *Les peintres Cubistes*, 1913.) Il admirait, non sans que d'abord cette admiration fût exempte d'ironie, le Douanier Rousseau qui l'avait peint en 1909 aux côtés de Marie Laurencin *(la Muse inspirant le poète)* et qui avait peint aussi pour lui le *Pont Mirabeau.* Un grand nombre des tableaux du Douanier furent achetés par les grands amis d'Apollinaire, la baronne d'Oettingen et son frère Serge Férat. Enfin, rien de nouveau ne pouvant le laisser indifférent, s'il goûte les premières œuvres de Chirico, dont il possède également quelques toiles, il s'éprend, non sans d'abord éprouver quelque méfiance, du futurisme.

Il est probable, et même souhaitable (car nous pouvons faire des souhaits qui marchent à *reculons* comme les écrevisses, et *tournent à rebours comme les aiguilles de l'horloge du quartier juif de Prague* qui impressionnaient si fort le



Chirico : Portrait-cible, *portrait prémonitoire d'Apollinaire. 1914.* 82×66 cm.

Picasso : Homme à la Guitare. *Montrouge 1918.* 132×90 cm





Dufy : Les Baigneuses. *Dédicacé « à M. Guillaume Apollinaire ».* 53×64 cm. *Cette toile est une des rares compositions fauves de Dufy.*

Finalement les chiens de Lou seront confiés à Madame de Kostrowitzky. A partir de ce moment, et jusqu'à la fin de 1916, Apollinaire envoya presque chaque jour, de sa tranchée, une lettre à son amie. Il y était souvent question de l'appartement. Ces lettres, au nombre de deux cent vingt, n'ont pas encore été publiées. Nous ne pouvons donc faire allusion à leur contenu. Tout ce que nous pouvons dire est qu'elles montrent à quel point Apollinaire tenait à son appartement, qui lui apparaissait, quand il y pensait dans le tonnerre de la canonnade, comme l'heureux paradis où il viendrait se reposer des fatigues de la guerre, et continuer son œuvre.

Elles montrent aussi un homme dont la vie dangereuse — et dont les secrets n'étaient peut-être pas toujours bien partagés avec ses camarades de tranchées, tout expansif qu'il fût sans doute — se raccrochait à l'espérance des lettres, un homme qui vivait de correspondance, bien qu'assez occupé par l'horticulture céleste et très souvent nocturne.

C'était le temps béni, le temps du vaguemestre.
On est bien plus serré que dans les autobus.

On sait qu'en même temps qu'il écrivait à Lou, Apollinaire échangeait une autre correspondance avec une jeune fille, Madeleine, qu'il avait rencontrée dans le train allant de Nice à Nîmes, en 1915. Il souhaitait en faire son épouse et qu'il y aurait, après la guerre, au 202 une *femme ayant sa raison*, enfin, et au lieu d'un chat, des enfants. Hélas les cheminées étaient maléfiques et tout ceci, quoique confusément, lui avait été prédit.

On sait comment, le 17 mars 1916, il reçut dans la tête un éclat d'obus, comment, trépané, il fut transporté au Val de Grâce puis à l'hôpital italien du quai d'Orsay, comment, au mois d'août 1916, il reparut, la tête bandée,

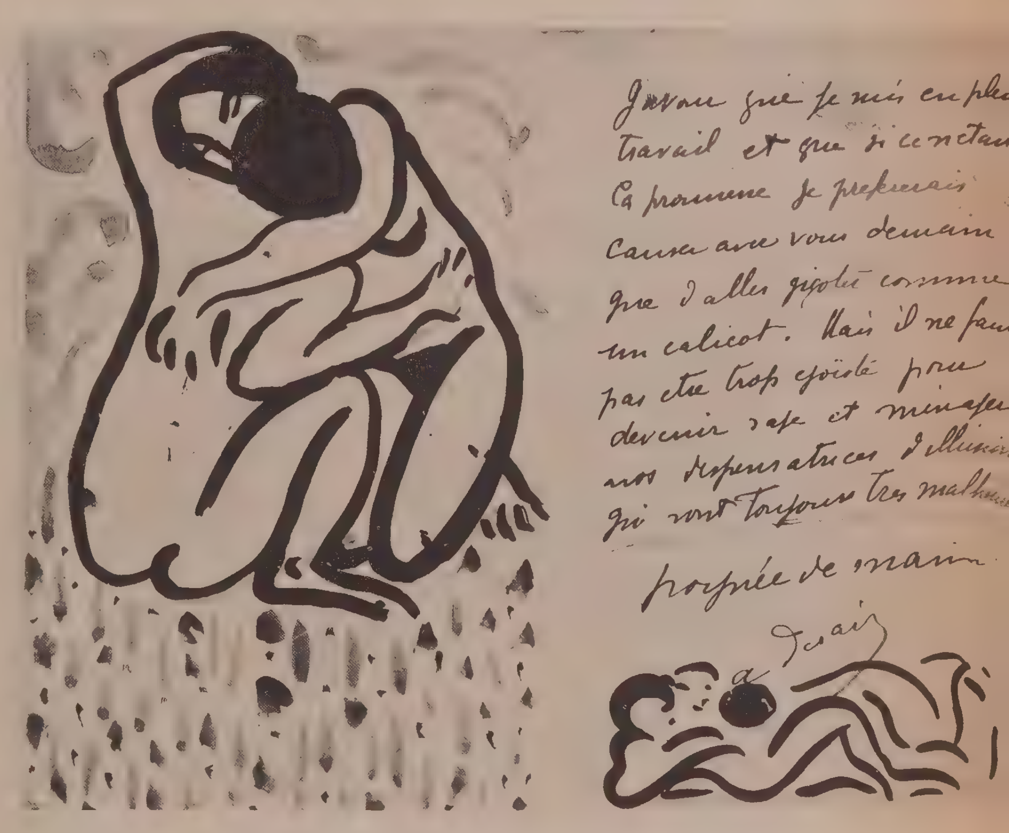


Marie Laurencin : Portrait de Fernande Olivier. *On lit en haut à droite Madame Pickaçoh. Aquarelle. 1910.* 21,5×17,5 cm.

dans les cafés de Saint-Germain et de Montparnasse. Un grand banquet eut lieu en son honneur. Il avait oublié Madeleine et Pti Lou et reprenait goût à la vie. Il fait représenter *les Mamelles de Tirésias*, fait des conférences sur l'Art Nouveau et, songeant à faire reparaître les *Soirées de Paris*, organise une exposition d'Irène Lagut, « une de ces singulières satanes de l'Art qui a fait jaillir la magnifique incertitude de notre âge », et de Léopold Survage. Il revient, au sujet de celui-ci, à son ancienne idée de la peinture en mouvement et du Rythme Coloré. Il partage les vues de Marcel Duchamp et de Picabia. La collection du poète s'enrichit de tableaux de ces derniers artistes.

Le 2 mai 1918, il épouse Jacqueline Kolb, qu'il appelle Ruby, la *Jolie Rousse* de *Calligrammes*. Comme il n'a guère de ressources, il songe à écrire un roman qui va concurrencer le Kœnigsmark de Pierre Benoit : la dame Blanche de Hohenzollern, légende de la dame fatale qui apparaît aux dynasties qui vont disparaître.

En novembre 1918, atteint de la grippe, il s'alite dans son « pigeonnier ». Ruby lui lit chaque matin un roman d'anticipation qui paraît en feuilleton dans l'« Œuvre ». Il est écrit par Louise Faure-Favier *(Ces choses qui seront vieilles)* et met en scène, en l'an 2000, un descendant d'Apollinaire qui regrette notre époque. Cette lecture plaît au prophète qui a le goût mélancolique du passé. Mais le 9 novembre, Orphée suit son pâle et sanglant cortège...


J'avoue que je suis en ple
travail et que si ce n'étai
la promenade je préférerais
causer avec vous demain
que d'aller gigoter comme
un calicot. Mais il ne fau
pas être trop égoïste pour
devenir sage et ménager
nos dispensatrices d'illusi
qui sont toujours très malh
propriée de main
Derain

Lettre-aquarelle *de Derain à Apollinaire.*

Il habite maintenant au Père Lachaise, d'où l'on déménage rarement. Cependant, en 1920, on lui fait exécuter une petite manœuvre de style militaire et lui, qui aimait jouer sur les mots, aurait certainement fait, s'il l'eût pu, un calligramme sur cet exercice qui n'entraînait aucune élévation en grade : en effet la concession achetée par sa mère en 1918 fut remplacée par une autre aux frais de Jacqueline Apollinaire et il passa ainsi, toujours lieutenant, de la 89e division 23e ligne à la 86e division 8e ligne : il n'y avait plus de danger.



Brancusi : Tête. *Pierre.*

Mme Jacqueline Apollinaire a pieusement rangé le pigeonnier, transférant à Chandon, près d'Amboise, dans une demeure champêtre qu'elle y possède, les tableaux qui, faute de place, ne pouvaient être accrochés. Outre les objets dont nous donnons la reproduction, il reste, au 202, de nombreux documents, tableaux, dessins, livres illustrés, tel un Maeterlinck, auteur fort apprécié par Apollinaire, illustré par Marie Laurencin. Les souvenirs les plus émouvants sont le casque troué par l'éclat d'obus, le *Mercure de France* taché de sang que le poète lisait quand il fut frappé, les calots et képis, de grades différents, qu'il porta pendant la guerre, les cannes de soldats dont il gravait la poignée dans les tranchées ou encore quelques bagues d'aluminium qu'il cisela et, comme si elle tirait sa vie de ces objets dans le bureau exigu, respire et nous regarde la *Belle Minerve, enfant de sa tête.* G. L.

Si vous voulez en savoir davantage

Parmi les meilleurs ouvrages consacrés ces derniers temps à Guillaume Apollinaire, citons celui d'André Rouveyre (Gallimard, Paris, 1921) et Apollinaire par lui-même *de Pascal Pia (Editions du Seuil, Paris, 1954). Dans sa collection iconographique, Pierre Cailler prépare sur le grand poète un volume qui présentera de nombreux documents inédits.*

INTERBAU

PAR JACQUES DE BARY

A l'occasion d'une exposition d'un genre nouveau, un jeune architecte français visite les chantiers où s'édifie le Berlin de demain



Le 6 juillet s'ouvre à Berlin une exposition consacrée au bâtiment et à l'urbanisme. La confrontation d'une vingtaine d'architectes allemands et de quinze des plus célèbres constructeurs mondiaux en est le principal motif d'intérêt. La situation particulière de l'ancienne capitale du Reich, son isolement en marge du « monde libre », vont aussi piquer la curiosité du visiteur.

Celui-ci est dépaysé dès l'abord. Quittant l'Allemagne de l'Ouest, extraordinairement vivante et en plein essor industriel, il arrive en une heure d'avion dans une île au milieu du monde soviétique. La première impression est d'une ville de province, aux avenues trop larges, aux arbres mal entretenus, aux vastes trottoirs peu peuplés. Le ciel est partout visible entre les maisons — elles ont quatre ou cinq étages en général — qui ont échappé aux bombes, un ciel très pur puisque la ville n'a pratiquement pas d'industrie. Peu de voitures, moitié moins qu'en 1938, beaucoup moins qu'à Metz ou à Orléans. Une population simplement vêtue. Et puis brusquement, dans le nouveau centre (l'ancien est en zone russe), des immeubles tout neufs, de dix, de quinze étages, des ensembles de commerces de luxe, de cinémas et de grands magasins sans fenêtres, et dans chaque rue, à chaque carrefour, des chantiers de transformation de la voie publique. Ce centre qui se crée autour du Kurfürstendamm a quelque chose d'artificiel, d'improvisé. Il ne peut encore remplacer l'autre. Aussi Berlin-Ouest est-il obsédé par l'idée de la réunification, qui lui rendrait son cœur historique et son Hinterland, avec son rôle de capitale et la richesse qui en découle.

Cependant, à Berlin-Est, c'est encore 1946. Passé la porte de Brandebourg, les rues sont vides. Pas dix voitures, et anciennes, dans Unter den Linden. Très peu de piétons. Un tracteur hoquetant tire deux charrois de débris, qu'ailleurs des femmes remuent à la pelle. Tristes sont les vêtements, les attitudes, les magasins étatisés, triste la Stalinallee, bordée de bâtiments de neuf à dix étages au décor 1880, qui n'empêche pas la monotonie, et rappelle, hélas, les ordonnances et les proportions du Havre reconstruit. Des tramways passent, défraîchis. Tristes surtout sont ces ruines à peine déblayées, la présence terriblement tangible de la guerre.

C'est dans ce contexte, qui nous rappelle ce que tout Berlin était il y a six ans,



Page ci-contre, le plan de reconstruction du quartier de la Hanse, *centre de l'exposition « Interbau ». Les numéros correspondent aux mentions suivantes :* 1. *P.T.T. police,* 2. *restaurant, cinéma,* 3. *garages,* 4. *magasins,* 5. *église catholique,* 6. *jardin d'enfants,* 7. *bibliothèque,* 8. *restaurant provisoire,* 9. *église protestante. Les autres bâtiments figurés sont des maisons d'habitation.*
Ci-contre, l'immeuble de huit étages dû à l'architecte finlandais Alvar Aalto. *Les loggias profondes, les retours et décrochements, le revêtement de pierres dures et claires font de cette façade une réussite plastique.*



Entre la Sprée, le Tiergarten et la vieille ville—Berlin-Est, la salle de congrès Benjamin Franklin, *due en grande partie à des fonds américains, forme une sorte d'immense selle sur une esplanade carrée surélevée. L'architecte en est l'Américain Hugh Stubbins.*

qu'il faut aborder « Interbau », l'exposition internationale du bâtiment.

Le quartier de la Hanse (Hansaviertel), centre de l'exposition, était un des plus détruits : douze maisons restaient debout en 1945. Il est placé en lisière du Tiergarten, le parc central de la capitale. Il offrait donc le cadre idéal pour un remembrement total et un plan d'urbanisme exemplaire, aux maisons noyées dans la verdure, ensoleillées et saines.

Urbanisme exemplaire

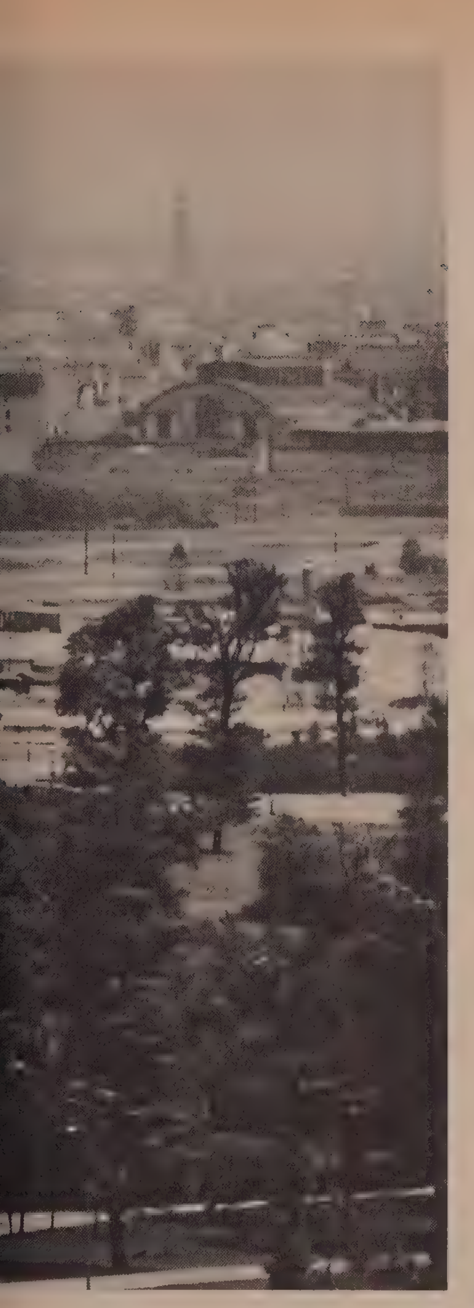
Une société fut créée pour acheter parcelle par parcelle les terrains et les ruines. Aujourd'hui, un seul immeuble ancien reste encore au milieu des bâtiments neufs. La municipalité n'a voulu recourir à l'expropriation qu'en dernière extrémité : en face de Berlin-Est, où tout est communautaire, elle craint tout ce qui peut relever du socialisme autoritaire.

Puis, un concours entre urbanistes fut lancé. Il donna les idées directrices d'utilisation du sol : imbrication du parc et du quartier d'habitation, voirie simplifiée et sans rigidité, vues données à chacun sur le parc et sur la Sprée, grands immeubles à l'Ouest, le long du chemin de fer urbain. Rien, par contre, n'a été fait pour modifier la coupure du terrain par une voie à double circulation Est-Ouest, qui risque de nuire à l'unité du quartier (voir page 34).

On décida de faire six tours de 16 étages, six blocs longs de huit niveaux, une dizaine de maisons de quatre et trois étages, une trentaine de logements individuels pour familles nombreuses, et de mettre au service de leurs 4000 habitants, deux églises — une catholique et une protestante — une station de métro, un centre commercial pour les achats quotidiens, une école, un jardin d'enfants, une bibliothèque publique, etc... L'ensemble pénètre comme un peigne dans le parc. Les bâtiments s'étagent, de plus en plus hauts, au fur et à mesure qu'ils s'en éloignent et qu'ils s'approchent du métro aérien.

Le plan terminé, on eut soudain l'idée de faire de la reconstruction du quartier, le symbole de la rénovation de Berlin.

On avait jusque-là construit surtout sur la périphérie : l'important était de reloger les sinistrés, et les terrains moins chers et immédiatement disponibles de la banlieue convenaient mieux à des « constructions sociales » (c'est ainsi qu'on appelle en Allemagne les « habitations à bon



marché » ou à « loyer modéré »). Un fantastique effort avait été fait (150 000 appartements construits de 1949 à aujourd'hui), et le moment était venu de s'occuper du centre où le grand commerce, les banques, les sociétés d'assurance commençaient à revenir.

Une exposition en mouvement

Les autorités municipales demandèrent à une vingtaine d'architectes étrangers de renommée mondiale et à une trentaine d'architectes et de paysagistes allemands de construire ensemble le quartier. Les tâches furent réparties, la mise au point de l'ensemble confiée aux services municipaux du bâtiment, l'étude du parc à l'Italien Porcinai et au Hambourgeois Lüttge.

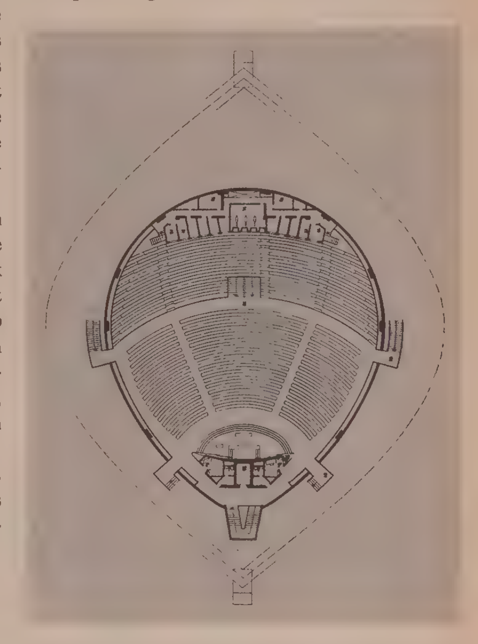
Il fut décidé enfin de faire du quartier en voie de reconstruction le centre d'une exposition internationale. A part quelques pavillons qui abriteraient les participations étrangères et des restaurants, rien ne devait être provisoire. Le quartier sera, après le départ des touristes, un quartier comme un autre, simplement un peu plus audacieux et cohérent.

La grande originalité de l'exposition « Interbau » est de ne pas être un ensemble terminé : le visiteur verra de nouveaux chantiers s'ouvrir, d'autres qui en seront aux fondations, d'autres au « gros-œuvre » ou encore aux finitions intérieures. Chacun se rendra compte des difficultés de construction, des procédés techniques employés, de l'échelle des moyens mis en œuvre. On imagine les problèmes d'organisation posés par cette interpénétration du visiteur et du chantier : ne pas gêner les grues, les camions, les ouvriers, et pourtant permettre à chacun de voir et de comprendre. Le résultat est impressionnant.

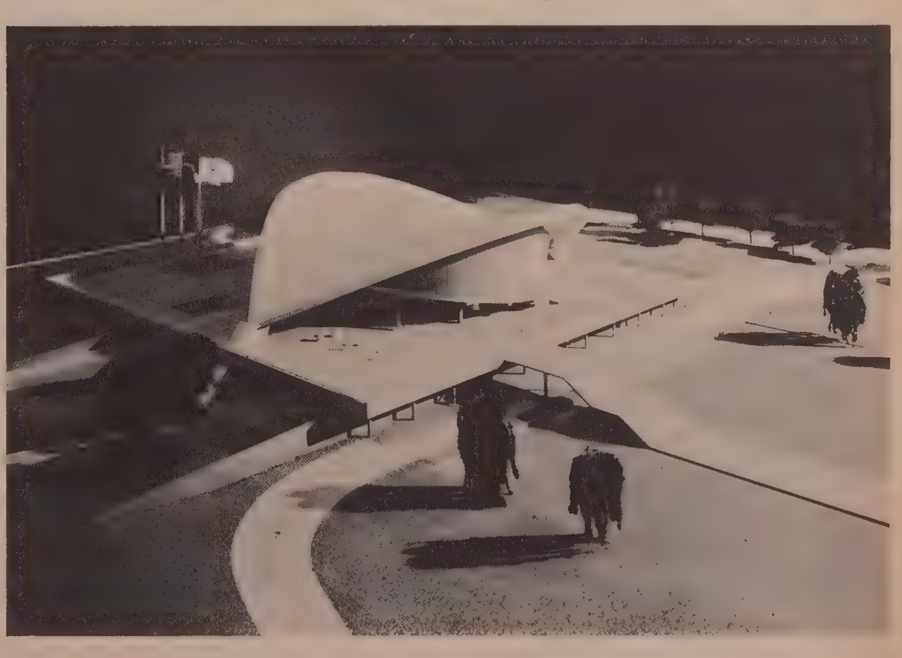
La tour des célibataires

A l'arrivée émerge au-dessus des arbres, derrière une pelouse, une tour de dix-sept étages due aux architectes berlinois Müller-Rehm et Siegmann. Une cage d'escaliers et d'ascenseurs sépare deux courtes ailes. Chaque plancher montre son ossature en façade. L'immeuble, déjà terminé, sert d'hôtel pendant cet été. Ensuite, des célibataires habiteront ses grandes chambres avec petites cuisines et salles de bains, largement ouvertes sur le parc. (Voir p. 41.)

Dans le lointain, derrière une série de chantiers moins importants, s'élèvent trois autres tours aussi hautes. Celle des architectes français Beaudoin et Lopez se termine. Elle a été montée par une grue placée au centre même du bâtiment et qui s'élevait avec lui. Les six petits logements de chaque étage entourent un hall où deux ascenseurs et deux escaliers desservent deux demi-niveaux différents. Chaque logements a deux entrées. La cuisine, la salle de bains, les placards, sont les mêmes partout, mais autour de ce squelette chaque famille peut choisir entre cinq façons différentes d'organiser sa vie en jouant de la distribution des cloisons : grandes chambres et petit séjour, ou boxes pour la nuit

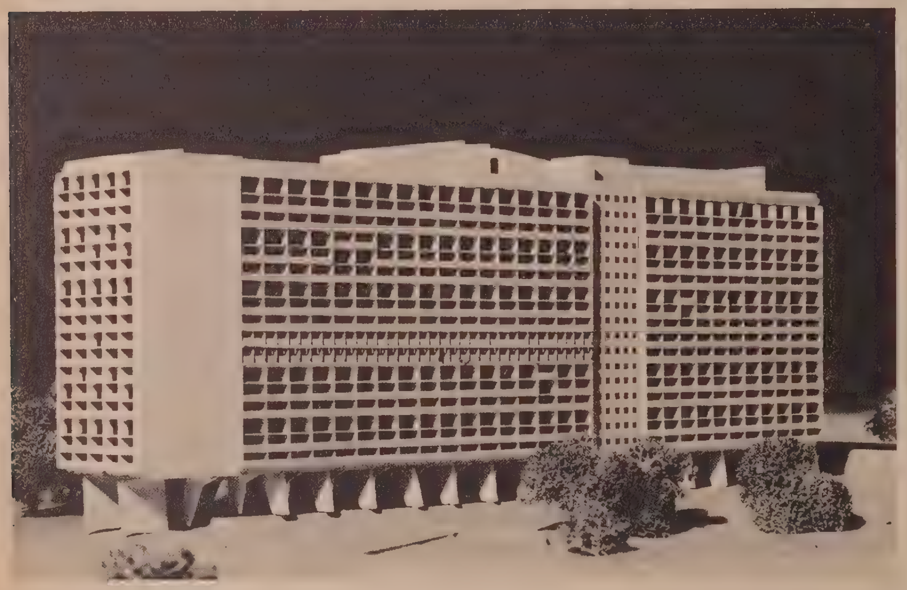


Plan de la salle de congrès *au niveau de l'auditorium. L'entrée principale est au centre, les installations d'éclairage, de T.S.F., de télévision et de projection occupent le fond. La toiture posée sur deux piliers seulement, déborde largement (figurée par le pointillé).*



Maquette de la salle de congrès *vue du sud-ouest. Un voile de béton armé de quelques centimètres tendu entre deux nervures se continue jusqu'au sol par deux pieds inclinés. Il abrite une salle de 1200 places, un grand hall et des services.*





Ci-dessus, maquette de la « cité radieuse » *conçue par* Le Corbusier *à Berlin. Le savant découpage du volume fait oublier les dimensions de l'édifice. Sur le toit, un jeu de formes libres contraste avec la rigidité de l'ensemble. En haut de la page,* maquette de l'immeuble de Walter Gropius. *L'architecte et son adjoint Ebert ont imaginé de jouer avec les loggias et les bow-windows et d'en faire, par groupe de deux étages, une sorte de damier.*

à côté d'un grand volume libre, chambres à coucher ou salon au soleil le matin ou le soir. Une trame constante et un plan d'appartement carré permettent cette liberté. Malheureusement cela se traduit par un découpage en cent cinquante petits rectangles par façade ce qui — il faut bien dire — est monotone. L'œil qui, aime pouvoir compter et estimer des rapports, ici se décourage.

Pour des raisons analogues, la tour que construit, un peu à gauche de la précédente, le professeur Hassenpflug de Munich a un aspect triste. Une résille métallique remplie par des panneaux légers préfabriqués découpe ses façades. Plus loin, l'architecte allemand Schwippert termine une autre tour aussi haute. Six appartements par niveau s'ouvrent sur de vastes loggias qui montent sur deux étages et créent de grandes oppositions à l'extérieur. L'ensemble est bâti en grands panneaux de béton armé prémoulé. L'aspect très heureux en maquette est dans la réalité un peu abstrait et pesant. On pense malgré soi aux « Bunker », ces abris antiaériens dont plusieurs restent encore à Berlin. Deux autres tours vont démarrer sous les ordres de l'architecte italien Baldassari et des Hollandais Van den Broek et Bakéma.

En revenant vers l'entrée, le long d'une route courbe, six immeubles allongés de huit étages se referment comme une équerre autour de l'avenue à double voie qui coupe le terrain. Le premier terminé semble aussi jusqu'à présent le plus réussi. Le Finlandais Alvar Aalto, un des plus remarquables constructeurs de notre époque, a créé un volume très libre découpé par des avant-corps, des retours et des loggias. Des fenêtres régulières sont enchâssées dans un revêtement de pierres dures et claires. Aucun systématisme dans le plan, où dix appartements par niveau, tous différents, se distribuent autour de deux halls. Le tout donne une impression de fini, de juste échelle qui est très agréable. (Voir page 35.)

Une leçon de polychromie

C'est un parti absolument différent qu'a adopté l'architecte de la maison voisine, le français d'origine hongroise Pierre Vago. Les chambres de chaque logement ont deux mètres cinquante de haut tandis que les pièces de jour en ont trois quatre-vingts. Malheureusement l'étude de l'intérieur et de la façade Ouest, découpée par un réseau de loggias, semble insuffisamment poussée. La façade Est côté des chambres et des services, est sauvée par une mosaïque de verres colorés en bleu, jaune, ocre, qui fait avec les noirs des fenêtres une sorte de tableau très réussi. Voilà comment nous devrions construire dans nos villes de poussière et de charbon au lieu de nous contenter de peindre sur le béton un coloriage si vite sale et bientôt lépreux.

Participations internationales

Plus au sud, le troisième des six immeubles de huit étages est cambré du côté du soleil comme un écran de radar. Il est l'œuvre de Walter Gropius et de son adjoint Ebert. Gropius, animateur avant Hitler du Bauhaus dont les idées architecturales ont eu une telle influence en Europe et aux Etats-Unis, a conçu avec son assistant un damier de blocs pleins et de bandes de loggias qui joue devant le volume et le déborde. Ce décor semble malheureusement hors d'échelle comme d'ailleurs la façade arrière coupée par quatre grosses cages d'escaliers, de hauteur inégale. (Voir page 38.)

Celui du Suédois Sten Samuelson et de l'Allemand Jaenneke appelle lui aussi quelques réserves. C'est une longue ruche de neuf étages sur un rez-de-chaussée de boutiques et de bureaux. Les appartements sont à la fois mesquins et trop généreux : cuisine où l'on mange, plus salle à manger, plus salon (la seule grande pièce) et deux chambres (avec deux débarras) séparés de la salle de bains par un couloir, la salle à manger, un autre couloir. Un balcon

continu court au nord et au sud du bâtiment, ce qui ne va pas sans monotonie en façades, malgré les quatre cages d'escaliers saillantes.

Enfin, à côté de l'immeuble que projette l'Allemand Egon Eiermann, celui d'Oscar Niemeyer Soares Filho — le maître de l'architecture brésilienne — en est aux finitions. Il est posé sur une série de pilotis très bas, en forme de V, et ses façades, agréables sans doute au soleil brésilien, semblent ici un peu pauvres. Une note curieuse est donnée par la tour qui s'érige à six mètres de l'immeuble et qui contiendra les ascenseurs. (Voir ci-dessous et page 40.)

Entre le chemin de fer aérien et l'entrée, cinq petits bâtiments de quatre étages, placés en escalier, sont prévus. Ni le premier, celui de l'architecte israélien Alexandre Klein, ni le dernier, qu'étudie l'Allemand Paul Schneider-Esleben, n'ont encore débuté. Entre eux, celui des Berlinois Lückhardt et Hoffmann doit offrir quatre blocs d'appartements séparés par des cages d'escaliers vitrées. Des loggias courent, au Sud, le long des murs. Celui de l'architecte Gottwald cache, derrière une sorte de gril en bois, une partie de chaque loggia. Les proportions des pièces, celles des cages d'escaliers sont médiocres. Un avantage : la possibilité laissée aux locataires de certains appartements de cloisonner leur espace à leur gré avec des séparations mobiles.

Mais le plus intéressant de ces bâtiments est celui du jeune Berlinois Hans Müller : il est découpé en petits volumes très heureux de proportions grâce à une succession de décrochements. Des loggias profondes en soulignent l'effet, des bandeaux en béton laissé brut soulignent les horizontales des planchers et du toit, et les appartements, qui vont du studio au logement de quatre pièces, sont plaisants et intelligemment étudiés.

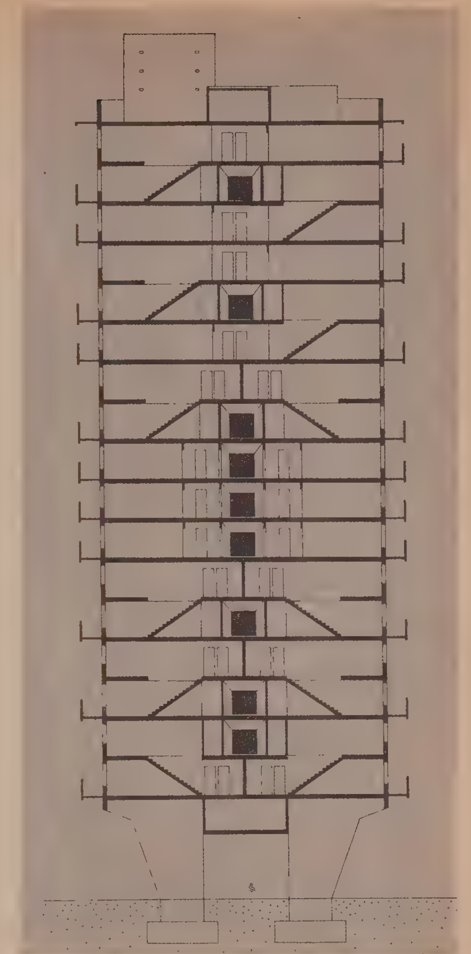
Plus loin, les visiteurs d'août et septembre verront s'édifier un groupe de bâtiments de trois étages devant les cinq tours du fond : Kay Fischer, de Copenhague, a prévu des appartements sur deux niveaux. L'escalier intérieur, très raide, part de la pièce de séjour pour desservir trois chambres étroites. Les deux volumes accolés qu'il compose me semblent mal « accrochés », mais la réalisation me donnera peut-être tort.

A côté, Max Taut, académicien berlinois, a étudié des volumes décrochés et une distribution intelligente des appartements qui font penser au bâtiment du jeune Müller décrit plus haut.

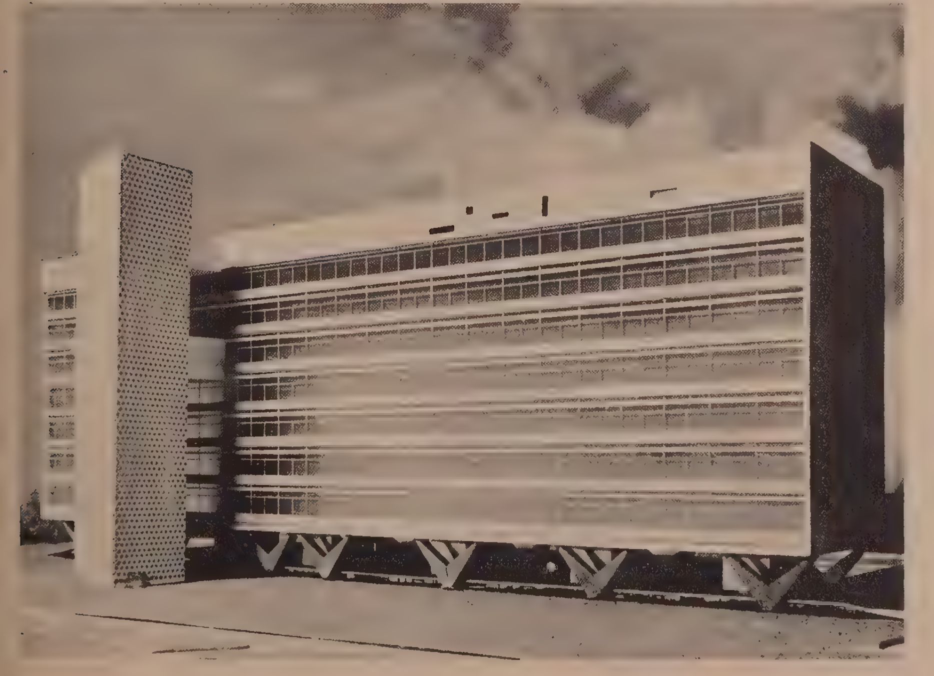
Le « clou » de ce groupe sera la maison pentagonale dont le gros-œuvre monte en ce moment sous les ordres de l'architecte suisse Otto Senn. La pièce de séjour des appartements s'ouvre sur une loggia biaise. La cuisine, au fond, se prolonge par un coin à manger en façade. Une petite salle de bains et un W.C. aveugles donnent sur l'entrée, biaise elle aussi. Les quatre logements de chaque étage s'ouvrent sur un hall amusant que dessert l'escalier. Le volume d'ensemble, qui paraît très heureux, et la finition traditionnelle suisse font espérer beaucoup de cette maison.

Il reste encore à parler de deux immeubles d'appartements à deux étages, placés sur les pointes du peigne, près du parc. Je préfère ne rien dire de celui — encore en projet — de Frantz Schuster. Mais il faut admirer beaucoup l'autre. Paul Baumgarten est directeur de l'architecture à l'école des Beaux-Arts de Berlin. Il montre un bâtiment d'une délicieuse fraîcheur. Au sol, un soubassement de verre recevra deux magasins. Au premier, que l'on atteint par un escalier extérieur, une galerie dessert un étage de chambres. De là, des escaliers intérieurs conduisent aux pièces de jour, cuisine et living-room, sortes d'ateliers très vitrés ouverts sur des terrasses traversantes, dont les toitures en béton armé se découpent comme des ailes.

Enfin, deux groupes de maisons individuelles se construisent l'un au nord et l'autre au centre du terrain. Presque toutes sont encore en projet. Beaucoup de jeunes y font leurs premières armes publiques, et un maître comme Arne Jacobsen n'a pas dédaigné ces petits chantiers — les maisonnettes de celui-ci, à Copenhague, sont des merveilles de sensibilité. On verra aussi les « boîtes » du tout jeune Manfred Fuchs, les maisons de l'Anglais Yorke, du professeur Godber Nissen, de Bernard Hermkes, d'Edouard Ludwig, celle de Hans Scharoun, etc... Leur comparaison sera



La coupe de l'« unité d'habitation » Le Corbusier *montre le principe des logements à deux niveaux entourant les rues intérieures.*



Maquette de l'immeuble d'Oscar Niemeyer. *Une tour placée à 6 mètres de la façade contient les ascenseurs. Au cinquième et au huitième étages, deux passerelles la relient au corps du bâtiment.*

Vue du chantier Le Corbusier *à côté du stade olympique. Berlin a offert à Le Corbusier un terrain exceptionnel sur une des seules éminences de cette ville plate. Le bâtiment comportera dix-sept étages. Des loggias, la vue s'étendra sur tout Berlin, par-dessus les arbres.*

passionnante et elles mériteront plus tard une étude d'ensemble.

Je passerai sur les églises, quoique l'église catholique, due à W. Kräuer, vaille mieux que sa maquette. Une bibliothèque publique autour d'un portique, particulièrement étudié pour que les enfants y aient un monde à leur échelle, un jardin d'enfants, une école primaire, un centre commercial entourant la sortie du futur métropolitain complètent le quartier.

Un kilomètre plus loin, un monument aux formes audacieuses est en train de s'élever à la limite du Tiergarten, en face de l'ancien bâtiment du Reichstag, et à deux pas de la zone Est, c'est-à-dire au centre futur de la ville réunifiée. Il s'agit d'une salle de congrès, offerte par les Américains et qui portera le nom de Benjamin Franklin. Une salle de 1200 places se construit sous une sorte de dais en béton, et, tout autour d'un hall, une série de petites salles, de bibliothèques, etc... L'architecte Hugh Stubbins aurait sans doute pu tirer un meilleur parti de ce voile de béton, en y suspendant la salle. Telle qu'il est, cet édifice semble un jeu de formes un peu gratuit. (Voir pp. 36 et 37.)



Difficultés de Le Corbusier

Enfin, en dehors de l'exposition, parce qu'elle cadrait mal avec le plan masse de l'ensemble et devait se suffire à elle-même comme un véritable quartier, une « cité radieuse », un peu plus grande que celles de

Les pilotis de l'immeuble d'Oscar Niemeyer *dessinent une sorte de V très travaillé. L'exécution parfaite exalte la légèreté de la forme.*

Marseille et de Nantes, est confiée à Le Corbusier. Sur un terrain magnifique, à côté du stade olympique qui fut la fierté de l'Allemagne hitlérienne, s'élèvent aujourd'hui les premiers étages de ce bâtiment qui en comportera dix-sept, totalisant 527 appartements. (Voir pages 38, 39 et 40.)

Le Corbusier a dû faire quelques sacrifices pour satisfaire aux exigences des services d'hygiène berlinois, et surtout pour faire cesser une campagne de presse déchaînée : il a dû renoncer à faire surplomber la salle de séjour par une chambre, et renoncer aussi à la hauteur sous plafond de deux mètres vingt-cinq qui lui paraît la plus adaptée aux locaux d'habitation. Les appartements ont maintenant deux mètres cinquante de haut et quatre mètres de large au lieu de trois soixante-six. Le « modulor », cette échelle de dimensions dont l'expérience a montré la justesse et l'harmonie, est abandonné. On ne met pas le vin nouveau dans de vieilles outres ; je suis sûr que les habitants souffriront finalement de ces modifications : loyer trop cher, car il a fallu perdre beaucoup de place, chambres trop longues, unité disparue.

Ville et maison de demain

Dans le quartier même de la Hanse, une exposition provisoire d'urbanisme s'intercale entre les constructions définitives. Une dizaine de pavillons abritent les envois de pays étrangers. La France y montre des projets et réalisations de villes et de quartiers neufs qui surprendront surtout les Français. L'Angleterre, les Etats-Unis, la Suède, le Danemark, la Suisse, les Pays-Bas, la Belgique, etc... auront chacun leur pavillon et ce sera une confrontation particulièrement utile pour les spécialistes. Mais l'initiative la plus intéressante est l'exposition « La ville de demain ». Organisée par le professeur Otto, directeur de l'école des Beaux-Arts, elle montrera au public non informé les aspects simples, quotidiens, élémentaires de l'urbanisme : le soleil dans la maison ; l'air pur dans les quartiers d'habitation — donc le zonage —; les conséquences d'un mauvais logis, montrées par un médecin ; les problèmes de circulation. Puis quelques maquettes des projets des autres grandes villes allemandes.

Du travail pour l'an 2000

La suite est consacrée à « La maison de demain ». L'original est de ne pas avoir cherché à deviner quelle sera la forme ou l'aspect de cette maison, mais d'avoir montré ce qu'il fallait lui demander : coins pratiques pour la femme, coins de jeux, coins de repos. Plutôt leçons, suggestions sur la manière de vivre et de se servir du logement que collection de formes ou d'images qui auraient risqué de choquer. Cette exposition « de demain » est présentée dans un pavillon dû au professeur Otto qui est une sorte de tente sur une ossature métallique tridimensionnelle d'un intérêt technique et esthétique remarquable. (Voir ci-dessous.)

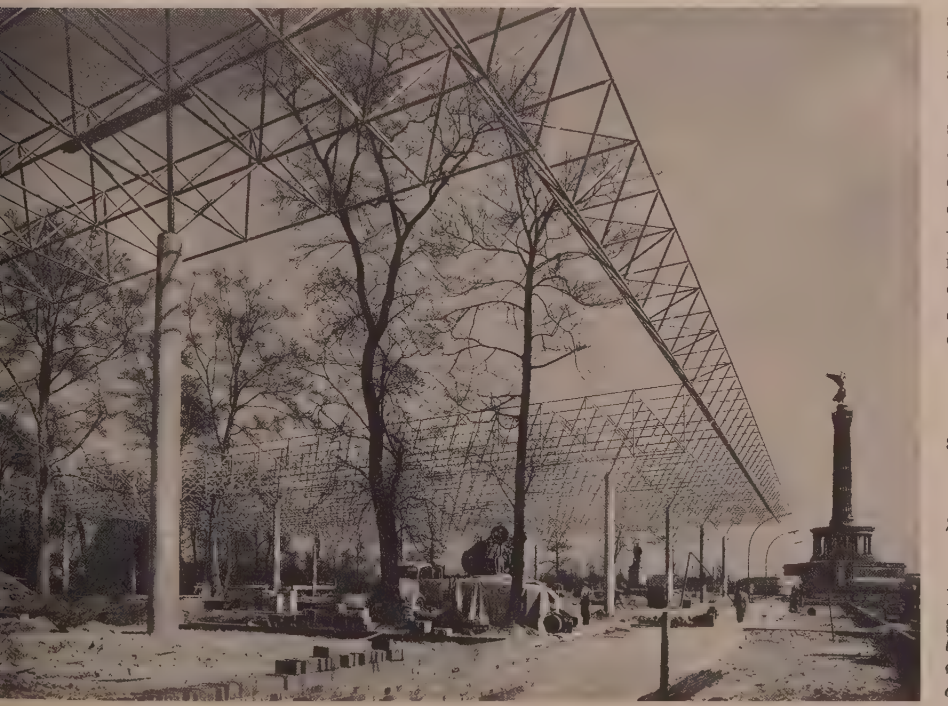
Cette démonstration s'intègre dans tout un ensemble. J'ai dit que chaque rue, chaque carrefour de Berlin était un chantier. Un concours international a été lancé pour l'aménagement du centre de la ville — zone Est comprise —. Soixante kilomètres de voies de circulation à grande vitesse se percent dans la périphérie et sur trois grands axes intérieurs. Tournant le dos aux règles d'avant-guerre — rues bordées de maisons de quatre à cinq étages — on s'oriente vers des plans aérés, avec plans de masse étudiés par ensembles. Pour expliquer aux habitants le motif de cet effort, et justifier ces dépenses, des maquettes sont exposées à chaque carrefour important, montrant l'aspect futur du quartier, les transformations en cours et envisagées. Berlin travaille pour l'an 2000... Que fait Paris ? *J. de B.*



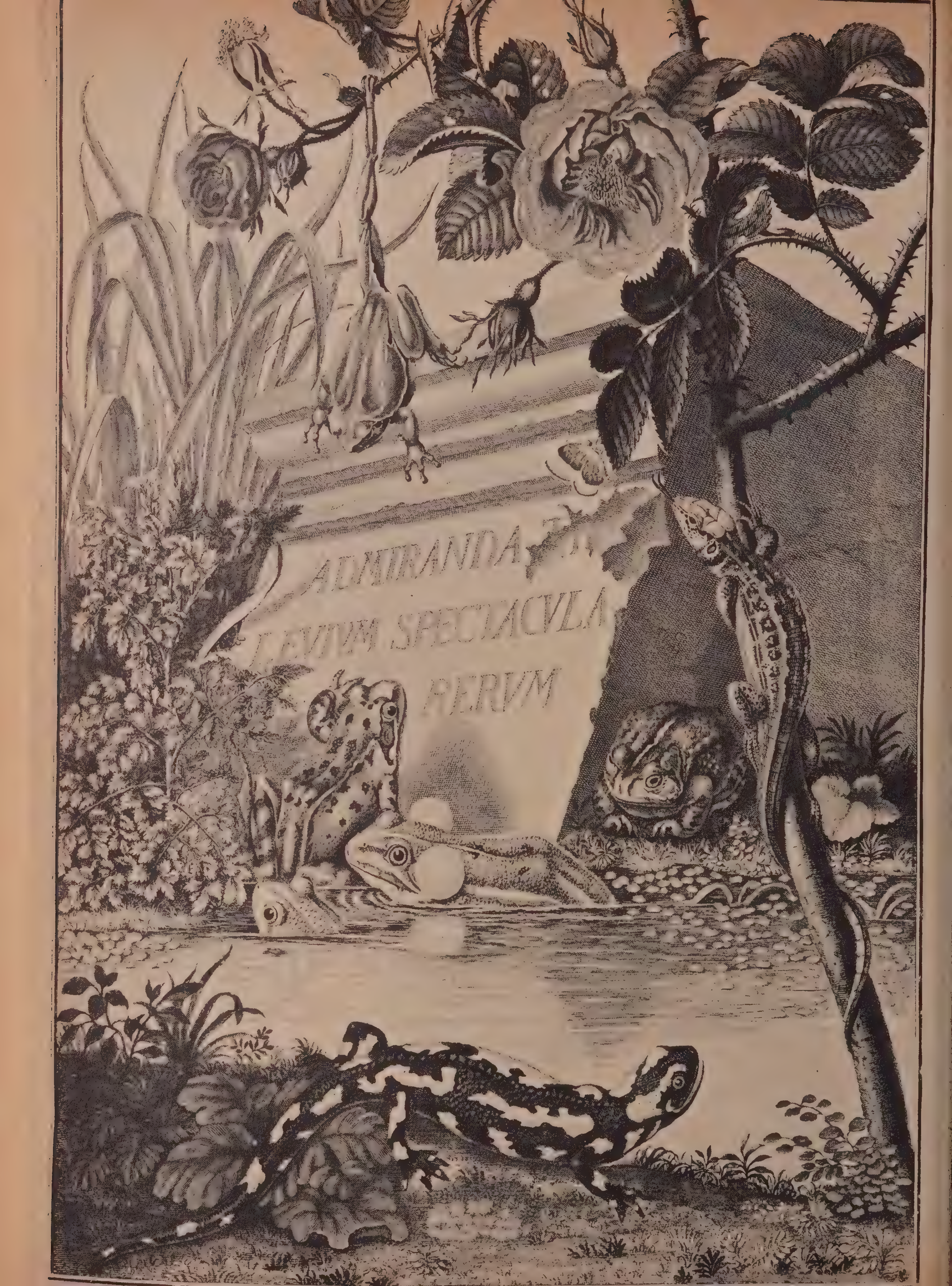
La tour de 17 étages *due aux architectes berlinois Müller-Rehm et Siegmann a été le premier immeuble terminé. Il sert d'hôtel pendant la durée de l'exposition et sera ensuite réservé à des appartements de célibataires.*

Si vous voulez en savoir davantage

Visitez l'exposition qui dure jusqu'au 29 septembre.



L'ossature tridimensionnelle en tubes imaginée par le professeur Otto *se découpe sur le ciel devant la statue de Bismarck. Couverte d'une toile de tente, elle abrite aujourd'hui l'exposition « La ville de demain ».*


ADMIRANDA
LEVIVM SPECTACVLA
RERVM

Batraciens irrésistibles

PAR MARCEL JACQUOT

A l'époque des lumières, les traités de zoologie alliaient la précision scientifique et le décor rocaille.

*Pour ceux (peu nombreux, nous n'en doutons guère) qui font leurs délices d'une compilation sur les Batraciens, pour le naturaliste en général et l'herpétologiste en particulier, Roesel von Rosenhof est un classique. Les spécialistes savent que son nom est accolé à celui d'une espèce qu'il désigna, la grenouille rousse (*Rana fisca Roesel*) ou qui lui fut dédiée comme cette variété locale du Crapaud commun dite « de Roesel », par Daudin, continuateur de Buffon. Ils savent aussi et surtout qu'il est l'illustrateur de l'« Histoire des Grenouilles » éditée en latin et en allemand à Nuremberg en 1758 et dont nous présentons ici quelques-unes des planches.*

Au XVIIIe siècle la Nature est, si l'on peut dire, à la mode. La vogue du rustique, du virgilien, le goût du paysage champêtre, la curiosité à l'égard de l'exotisme préludent au romantisme. C'est aussi l'époque du progrès sinon de la naissance de l'esprit rationaliste et de la méthode scientifique. On se soucie d'une « philosophie de l'Univers » et d'une « encyclopédie des connaissances ». Tout cela concourt pour faire du naturaliste une vedette de la culture générale. C'est la jeunesse de la science moderne, avec ce que toute jeunesse comporte de naïveté et de désordre mais aussi de sain enthousiasme et de fécondité.

La plume et le crayon n'honorent pas seulement, alors, les animaux les plus voisins de l'Homme par leur anatomie, comme les mammifères ou — du moins en apparence — par certains de leurs comportements comme les insectes sociaux. On découvre l'attrait du vivant en tant que tel. Aux reptiles et aux batraciens, trop longtemps réprouvés par préjugé, on fait leur juste part dans ce que Roesel appelle admiranda laevium spectacula rerum, *l'admirable spectacle des petites choses.*

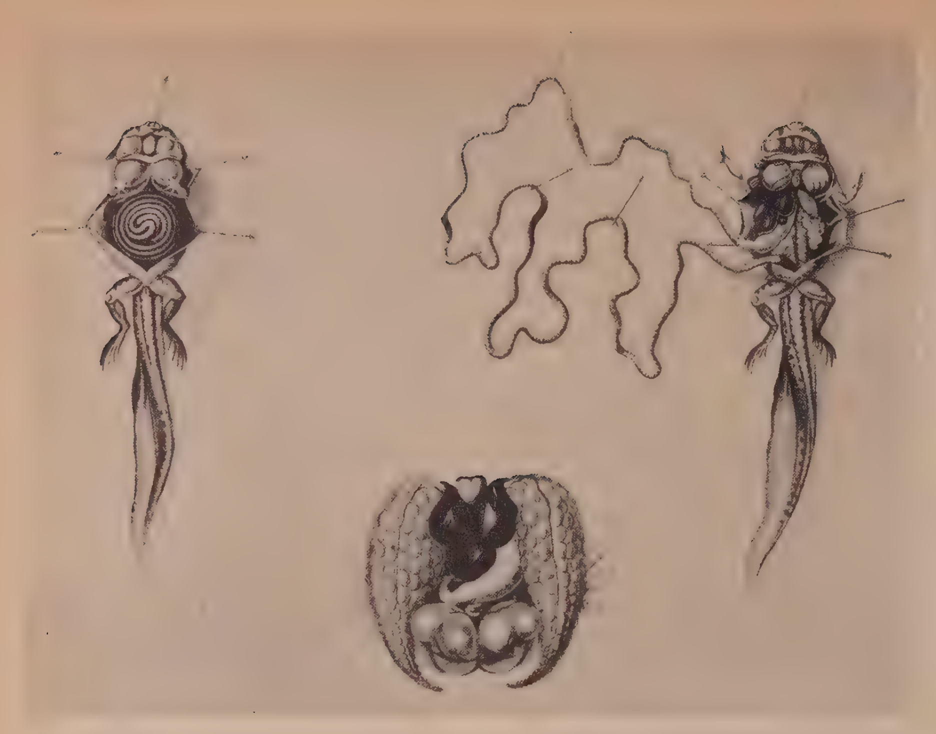
Les illustrations de cet article sont extraites de l'*Histoire des Grenouilles* publiée et ornée par August-Johann Roesel en 1758.

Certes, avant le XVIIIe siècle, on avait connu des naturalistes et « dessinateurs zoologiques » et ceux-ci avaient été tentés par les serpents, les grenouilles et les crapauds. Au moyen âge, quand la science ne se séparait pas de l'alchimie et de la magie, ces animaux semblaient même avoir la préférence au titre, maudit il est vrai, d'auxiliaires du sorcier. Les ouvrages « scientifiques » des XIIIe, XIVe et XVe siècles composent de bien curieux et captivants mélanges de science empirique, de légende et de superstition. Les figures sont le plus souvent sommaires, parfois assez fidèles dans leur naïveté, parfois aussi tout imprégnées de fantastique démoniaque : serpents aux becs crochus, aux têtes ornées de huppes ou d'aigrettes voire aux ailes de chauves-souris, crapauds au dos épineux, aux doigts griffus... Le représentatif s'y distingue assez mal du décoratif, le portrait du symbole, et le texte n'apporte guère de clarté. Les couleurs sont d'ordinaire peu variées, plates et uniformes : les animaux sont presque toujours entièrement bruns, jaunes ou verts. On se prend néammoins à rêver devant l'effort balbutiant mais réel, l'apport méconnu de ces émules, parfois anonymes, d'Albert le Grand. Ils représentent l'esprit de recherche opposé au dogmatisme implacable et ils risquèrent la torture et le bûcher pour une curiosité qui nous semble aujourd'hui si saine.

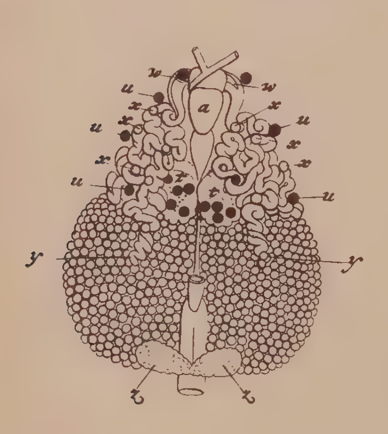
La Chine et le Japon devançaient alors de loin l'Occident. Les sciences naturelles étaient en honneur à la cour de leurs empereurs. Les plantes, les insectes, les poissons, les oiseaux y sont abondamment figurés dans un but non seulement décoratif mais parfois aussi didactique. Et la méticulosité patiente, le goût du détail et du chatoiement trouvent leur application dans des œuvres souvent remarquables d'observation et de vérité.

En France, il faut attendre le milieu





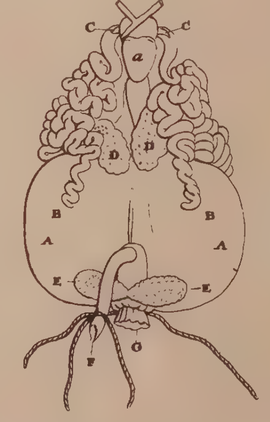
du XVIe siècle pour voir apparaître des traités d'histoire naturelle méthodiques. Pierre Belon publie sa « Nature et diversité des Poissons avec leurs portraits représentés au plus près du naturel » *et*



Guillaume Rondelet son « Histoire entière des Poissons composée premièrement en latin, maintenant traduite en français, sans avoir rien omis étant nécessaire à l'intelligence d'icelle ». *L'expression de leurs scrupules en de longs titres nous amuse aujourd'hui. Mais ces auteurs tiennent parole : descriptions et dessins sont exacts et précis. Le naturaliste moderne peut encore s'y reporter utilement.*

Lorsqu'on parle d'exactitude, on ne peut passer sous silence les admirables groupes de poissons, grenouilles et serpents qui ornent certaines poteries de Bernard Palissy ! Celui-ci fut un savant naturaliste, le premier qui expliqua correctement l'origine des coquilles fossiles, prises alors pour des pierres sculptées par la foudre.

Mais la brume du moyen âge ne se dissipe pas en un jour. La fable côtoie encore souvent la réalité dans les traités du XVIe siècle. On ajoute même des détails inédits aux traditions mytholo-



giques et sataniques. Le consciencieux Rondelet mêle à ses poissons les plus « naturels » des dauphins, des sirènes, et sous le nom de « monstre en habit d'évêque » un assez réjouissant anthropoïde marin, écailleux et barbu, au crâne prolongé en une sorte de mitre ? Olaüs Magnus, évêque d'Upsala, montre dans son « Histoire des nations nordiques » un gigantesque « serpent de mer » enlevant à pleine gueule un infortuné matelot. Conrad Gessner, dans un ouvrage qu'il veut encyclopédique, représente, à côté d'animaux réels, des licornes, griffons, dragons et jusqu'à une « Hydre de Lerne » aux sept têtes coquettement couronnées d'un diadème. Ambroise Paré lui-même, dont sur d'autres points le génie est incontestable, charge encore le crapaud de calomnies empruntées à la sorcellerie.

Faut-il donc s'écrier : « Enfin Roesel vint » ? Ce serait injuste pour deux grands naturalistes, les deux plus grands sans doute, du XVIIe siècle : Swammerdam et Réaumur. Leurs études sur les insectes font encore autorité de nos jours et certains de leurs dessins, notamment leurs libellules, soutiendraient la comparaison avec ceux du plus moderne traité de zoologie, par l'exactitude et la précision du détail anatomique, la méthode, le goût et l'élégance dans la composition des planches. Ce double souci de vérité et de beauté définit « un art scientifique » qui entre pour beaucoup dans la qualité d'un ouvrage de sciences naturelles.

Mais c'est justement dans l'œuvre d'August-Johann Roesel que cet art atteint le maximum accessible alors. Déjà en 1746, dans son « Insekten Belustigung » il avait représenté des chenilles, chrysalides et papillons qui sont de purs chefs-d'œuvre. Il se tourna ensuite vers les grenouilles et les crapauds, sujets d'un intérêt et d'une esthétique certes moins couramment admis. Roesel entend « Grenouilles » au sens très large de « batraciens anoures », c'est-à-dire grenouilles proprement dites, rainettes et crapauds. De son temps d'ailleurs, ce dernier terme groupait lui-même plusieurs genres aujourd'hui séparés car la nomenclature et la classification se sont quelque peu précisées et fixées depuis 1758. La valeur et la stabilité toutes relatives de nos distinctions actuelles ne permettent guère de chercher une pédante querelle à Roesel. D'autant qu'il a, nous le voyons de prime abord, parfaitement distingué entre eux, et nommé (sinon toujours par leurs désignations actuelles) tous les animaux étudiés.

Le titre complet de son « Histoire des Grenouilles » se lit : « Histoire naturelle des grenouilles de nos pays dans laquelle sont abondamment exposées toutes leurs caractéristiques, notamment celles qui ont trait à leur reproduction, préfacée par l'illustre Albert von Haller... publiée et







J.A. Rösel fecit et exc.

G.D. Heuman sculps

ornée de figures soignées par August-Johann Roesel ». Tournons les pages du traité : l'allégorie et la mythologie n'ont pas perdu tous leurs droits, mais leur objet n'est plus qu'ornemental. Les têtes de chapitre nous font sourire ; nous sommes loin des reptiles infernaux du moyen âge et des monstres cocasses du XVIe siècle. Dans des paysages lacustres aux horizons frangés de saules et de peupliers, des cigognes pêchent les grenouilles avec leur long bec, des amours joufflus les chassent à l'arbalète, d'autres en dissèquent une sur une gerbe de roseaux, des crapauds s'unissent et pondent devant des lointains idylliques... Mais feuilletons encore. Nous découvrirons alors la valeur profonde de l'ouvrage. Chaque planche est double. A droite, des figures en couleurs. A gauche les mêmes en noir, plus schématiques et pourvues de chiffres et lettres conventionnels qu'explique le texte. Le souci d'esthétique persiste par exemple dans cette planche des organes femelles, que les longs oviductes déroulés encadrent d'un ovale onduleux. Les menues différences entre espèces, dans les formes et les couleurs des organes, des pontes, des stades larvaires sont souvent admirablement notées. Les « portraits » surtout retiennent. Ce ne sont pas de sommaires variations sur une banale silhouette batracienne, plus ou moins amincie ou épaissie et approximativement coloriée comme en produira souvent le XIXe siècle dont nous pouvons sur ce point déplorer le recul. Depuis la rainette d'un vert printanier au corps globuleux, à la mine éveillée, jusqu'au crapaud sonneur avec son dos terreux et son ventre d'un orangé vif, ses yeux rapprochés l'un de l'autre, en passant par le couple de gros crapauds communs, le calamite, les grenouilles verte et rousse, le spécialiste reconnaît en chacun de leurs détails propres, toutes les physionomies à lui familières.

M. J.

Si vous voulez en savoir davantage

L'ouvrage de Roesel est dans la plupart des grandes bibliothèques publiques. Dans leurs fonds, on trouve souvent aussi d'autres ouvrages scientifiques du XVIIIe siècle dont les illustrations ne le cèdent en rien à celles que nous reproduisons.





Jacopo Bassano

PAR MICHEL FLORISOONE

Une grande exposition qui réunit à Venise des toiles venues du monde entier, permettra de mieux connaître l'œuvre de ce peintre

Jugé digne, cette année, de se présenter à l'épreuve internationale de l'exposition du Palais des Doges, Jacopo da Ponte appelé *il Bassano* (le Bassan) du nom de sa ville natale en Vénétie Tridentine, Bassano del Grappa sera-t-il reçu, au sortir de ce concours redoutable, couronné comme ses prédécesseurs, Giorgione, Titien, le Tintoret, le Véronèse... et reconnu l'égal des plus grands maîtres universels ? Sans doute, comme chaque fois, il s'agit de rassembler dans une confrontation générale l'œuvre même de l'artiste, d'en contempler le développement historique et d'en appeler au jugement définitif de la postérité sur son génie, tout en résolvant ou en soulevant nombre de problèmes mineurs sur lesquels les spécialistes discuteront à longueur d'articles et de livres. L'exposition qui s'est ouverte le 29 juin dernier n'a pas pour but d'homologuer un verdict, déjà acquis, de la renommée, et elle ne doit pas s'en tenir à rendre des sentences d'authentification et d'attribution, quoique celles-ci soient attendues avec d'autant plus d'intérêt que la production de Jacopo da Ponte est encore sujette à controverses et que l'atelier familial de Bassano fut abondamment prolifique pendant deux siècles. La mission de cette « mostra » sera aussi, et principalement peut-être, de tenter d'élucider un conflit actuel, particulièrement aigu en France, même s'il a été quelque peu amplifié artificiellement, qui porte sur le rôle même de Jacopo Bassano dans le devenir non seulement de l'art vénitien et italien, mais de l'art européen. Que ce soit son intention, ou non, l'exposition se pose comme l'arbitre d'une sorte de querelle dont l'enjeu n'est rien moins que l'origine de l'art baroque. Notre vingtième siècle, voué à l'art abstrait et au non-figurativisme, s'est, par compensation sans doute, affirmé comme le champion des réhabilitations du réalisme passé. Mais la redécouverte du Bassan, après deux siècles de négligence, ne peut plus éviter aujourd'hui l'alternative, soit que l'histoire inscrive définitivement, avec une simple mention honorable sans plus, le nom de Jacopo dans le palmarès de ses lauréats de l'art ancien, soit que le chef de l'atelier de Bassano soit élevé au rang éminent de créateur d'école et d'initiateur d'époque. Pour certains critiques érudits, en effet, Jacopo, exalté comme une des plus grandes révélations de ces trente dernières années, est considéré comme un révolutionnaire génial qui, dans le troisième quart du XVIe siècle changea le cours de l'art, et serait responsable du renouvellement profond que manifeste la peinture européenne du XVIIe siècle. Pour d'autres, Jacopo ne pourrait guère prétendre qu'au grade de peintre provincial, simple inventeur de la formule de la pastorale où se prépare l'avènement de la scène de genre.

Il faut se garder de limiter l'œuvre de Jacopo à un groupe de peintures, assez tardif, qui engendra à partir de certains prototypes parfaitement valables, toute une exploitation industrielle, fort prospère commercialement sinon artistiquement jusqu'en plein XVIIIe siècle. De telles scènes champêtres et artisanales répondaient à la fois au goût des patriciens vénitiens pour la Terra Ferma où les événements politiques leur permettaient enfin d'aller dresser leurs villas, et à une tendance artistique internationale et populaire, qui venait des Pays-Bas et de Flandre et qui s'étendit à l'Europe du XVIe siècle, pour les scènes « vulgaires », à la façon de Jérôme Bosch et de Pierre Breughel. Jacopo Bassano, même s'il est l'inventeur ou l'adaptateur d'un genre, est avant tout un peintre qui apporte à l'art vénitien, au moment où celui-ci est épuisé par une lutte d'un demi-siècle aussi exaltante que harassante et cherche à s'évader de toute manière, la solution saine, poétique et vraie qu'avait indiquée Giorgione, mais d'une façon tellement incomplète, et sans doute si complexe, qu'à Venise on avait en apparence renoncé à la suivre. Elle était à ce point incomprise qu'aujourd'hui encore, ce que l'historien ressent face à l'œuvre de Jacopo Bassano, lorsqu'il la considère dans le développement historique de la peinture vénitienne, c'est d'abord le choc d'une contradiction qui aurait été jetée au visage de la Cité des Doges, d'une opposition qui nierait la mission séculaire de Venise. L'héritière mystique et plastique de Byzance, la cité paradoxale, affranchie, entre eau et air, de toute loi commune de pesanteur et de densité, la rivale de Florence, l'adversaire déterminée de l'imitation giottienne et de la Renaissance toscane, se découvre tout à coup, vers 1570, en



Buste de jeune homme. *Dessin. Cabinet des dessins du Louvre. Paris.*

Jacopo Bassano, être la promotrice d'un réalisme foncièrement terrien et d'un animalisme campagnard qui peuvent paraître comme un acte de provocation et d'insubordination contre ces îles d'où tout animal est, de par la loi, banni. Entre le somptueux Titien, conteur de *Poesie* mythologiques et chrétiennes, l'éblouissant Véronèse qui entraîne l'élégante société du Rialto dans de féeriques banquets servis en plein ciel sur les *altene*, et le visionnaire Tintoret, le paysan Jacopo pousse sans égard le troupeau de ses bêtes et ses migrations populaires. Certes, l'œuvre de Jacopo Bassano n'est pas seulement composée de « *cose piccole e animali di tutte le sorti* », à quoi le restreint abusivement l'expression de Vasari ; toutefois, c'est bien l'intrusion d'un naturisme personnel dans le monde fantaisiste et surréaliste de la Venise de la deuxième moitié du XVIe siècle qui imprima à la peinture lagunaire avant sa disparition un sceau inattendu.

L'Adoration des Mages. *Galerie Borghèse. Rome.*



Le Paradis Terrestre. *Palais Doria. Rome.*

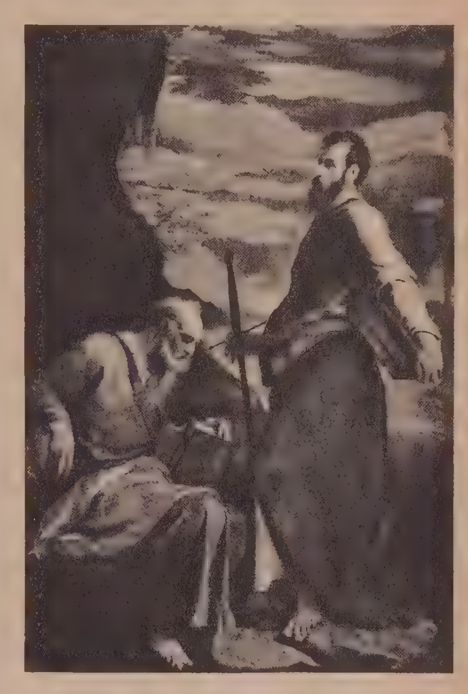
Les composantes du réalisme de Jacopo Bassano sont cependant spécifiquement vénitiennes ; leurs proportions relatives ont été seulement renversées. On pourrait dire que, dans Jacopo, le vénétin a surclassé le vénitien. Toute peinture vénitienne, comme tout natif de Venise, contient en soi une dualité où est enfermé l'essentiel de son originalité : d'une part, elle est mue par une spiritualité qui lui a été infusée dès les temps primitifs par l'Orient chrétien et qui est demeurée indélébile jusqu'à ses dernières heures du XVIIIe siècle, dirigeant au XIVe siècle son choix pour l'esthétique gothique, élisant au XVe siècle comme modèle un hellénisme authentique puisé directement aux sources, refusant la culture arabe acceptée cependant par les Universités occidentales, suscitant au début du XVIe siècle la nouvelle sensibilité giorgionesque, et découvrant en 1518 avec Titien un nouveau merveilleux chrétien, que Tiepolo reprit. D'autre part, elle est fondée sur un sens des réalités qui a ses racines dans les montagnes de la Balkanie originaire et qui s'est nourri dans cette population de banquiers internationaux, d'économistes prudents, de navigateurs audacieux et de négociants réputés pour l'habileté de leurs trafics, rassemblée entre les îles de Torcello, de Malamocco et de Rialto. Le Bassan n'amputa l'art vénitien ni de l'une ni de l'autre de ses assises nécessaires. Son réalisme ne se borne pas à l'anecdote de certains sujets, il est une base et non un but, il est une protestation contre l'habituelle idéalisation mensongère, mais il n'est pas une renonciation à la tradition vénitienne. Le milieu où évoluent ses personnages n'est plus le jardin des Saintes Conversations titianesques, ni les parcs des environs d'Asolo propices aux concerts intimes ; il n'est pas non plus le milieu à transformations superposées et hallucinantes du Tintoret ; il est celui, quotidien, d'un homme d'entre plaine et montagne pour qui tout se ramène d'abord au sol, aux arbres, à la forêt où il s'enfonce, au feuillage qui l'entoure, au rocher qui le surplombe, mais il est aussi celui du villageois qui découvre la ville, ses architectures aux multiplications prodigieuses, ses amoncellements d'escaliers de cauchemars ; il est encore, par un retour des choses, celui du citadin qui, devenu propriétaire terrien, dénombre ses troupeaux et les familles de ses fermiers et les conduit en de perpétuelles transhumances vers des terres toujours promises, derrière des Moïses ou des Labans lumineusement évoqués.

Les compositions du Bassan sont conçues d'après la figure géométrique et morale du tremplin ; elles sont des départs depuis le ras de la terre : hommes et bêtes se tassent au premier plan, s'étendent ou se traînent, mais l'accroupissement de l'homme est un agenouillement, à la fois acte d'adoration devant le miracle divin sans cesse renouvelé et préparation à la détente pour tous les élans. Les flaques brutales de lumière qui frappent étrangement les épaules, les crânes, les genoux, les reins, et la vivacité brillante des couleurs qui transportent sur les guenilles effrangées des paysans l'éclat des pierres précieuses des anciennes icones, élèvent le sujet de la poésie rustique à la poésie fantastique ; les incandescences des ciels, les lointains transparents, les perspectives vertigineuses de palais et de temples transforment la réalité terrestre et le champ de l'ingéniosité humaine en un espace sacré, homologue moderne de l'empyrée d'or des byzantins, où les temps bibliques, les temps évangéliques et l'église triomphante peuvent se rencontrer avec le peuple de l'église souffrante. Sur des balancements et des contrebalancements de corps, sur des courbes convexes et concaves qui se répondent et s'équilibrent, sur des agencements de plans inclinés qui

se disposent sur des diagonales ascendantes hérissées de verticales infinies ou tronquées, Jacopo établit le schéma de ses constructions picturales. Le réalisme très élaboré de Jacopo est évocateur d'irréalités. Ses animaux sont les témoins de la conscience de l'homme, ses juges, les ombres portées de son âme, le rempart aussi de sa personnalité et de sa liberté. Les cuisines débordantes de victuailles, tapissées de vaisselle, remplies de femmes et d'enfants affairés, s'agencent en charnière autour du fermier placidement assis, avec la terrasse où un jeune garçon élégant comme un page ou comme un ange sert l'intime repas du Christ ressuscité : elles sont les antichambres laborieuses du paradis.

Le phénomène bassanesque est-il, à Venise, le fruit d'une révolution soudaine et gratuite ou est-il dû à des apports de l'étranger ? On sait, sans doute, que Venise fut particulièrement accueillante pour les œuvres et même les artistes de Germanie et de Flandre, que ce soit Dürer, Jérôme Bosch peut-être, ou ces quasi innombrables « Paolo Fiammingo » qui peignaient les fonds de paysage. Mais, moins que promoteur d'une révolution, Jacopo Bassano apparaît bien plutôt comme le conciliateur qui permet à la révolution de faire accepter ses revendications et sa nouveauté. Un tel mouvement a secoué Venise et ébranlé la Vénétie pendant un demi-siècle, de 1510 à 1560.

Il a été provoqué par la disparition brutale de Giorgione, avant que le peintre des *Trois Philosophes* ait achevé de délivrer son message, laissant Venise désemparée devant une œuvre mystérieuse qui avait désagrégé la structure picturale, dévalorisé les moyens de composition, déconsidéré les valeurs descriptives et neutralisé la vertu dramatique. Un académisme amollissant gagne l'école vénitienne. Peu à peu, la signification poétique de l'œuvre de Giorgione s'y enlise. Sébastiano del Piombo déserte et va chercher à Rome une solution toute faite ; Palma Vecchio se laisse conduire par un lyrisme sans profondeur ; Titien, armé cependant pour réagir, cultive son égoïsme dans l'entourage de l'Arétin. Mais la province vénétine refuse l'abdication proposée par Venise, et une première vague de maniérisme anti-giorgionien est lancée par Lorenzo Lotto qui, quoique né probablement à Venise, préfère se provincialiser, errant, inquiet et insatisfait, de Trévise à Recanati, de Jesi à Bergame, d'Ancône à Lorette, demandant à l'esthétique germanique le soutien anxieux que Venise n'était plus capable de lui apporter. Le Frioul avec Martino de Udine, et surtout avec le Pordenone, prend la tête de la révolte : le fougueux Pordenone, violent briseur de chaînes, après avoir interrogé Michel-Ange et même Raphaël, frappe de démesure toute expression et toute forme. Du côté de Brescia, Romanino, saisi de vertige, brûle d'impétuosité. Cette ruée provinciale vient déferler, à la fin du premier quart du siècle, en Titien qui bientôt déçoit encore les espoirs. Venise, sous la pression de l'Arétin et de Sansovino, s'avoue accessible scandaleusement aux souffles de la Toscane et de Rome. Tout est remis en question : la confiance prématurée mise par les Vénétins dans le génie de la reine de l'Adriatique, se tourne en une justification de la rébellion ; l'apaisement souhaité vire, par carence, à un rebondissement de l'excitation où se cherche vainement le secret de l'équilibre entre la pensée et l'action, entre l'esprit et la main, entre la passion et la mesure. Cependant ce premier maniérisme vénétin ne contiendra, au contraire des autres, aucun motif ni aucun germe de décadence ; sa cause et son but sont constructifs ; il est un cri de la conscience vénitienne. Son caractère d'authenticité provinciale et de vérité brute affranchira Venise des tentations extérieures et affermira son indispensable contact avec le réel. Titien en fut un instant troublé, mais quoiqu'il en eût, et malgré lui, c'est dans son atelier que se fomenta la seconde offensive révolutionnaire dont les chefs furent le Tintoret et le Bassan,



Saint Pierre et saint Paul. *Galerie Estense. Modène.*

et les artisans : Bonifacio dei Pitati, peintre traditionnel dans la lignée de Titien et de Palma mais professeur à ce point compréhensif des aspirations vénétines qu'il en devint le réceptacle et le diffuseur ; Paris Bordone, élevé dans l'orbite titianesque mais sous l'influence de Lorenzo Lotto et du Pordenone ; Schiavone, propagateur de l'incendie que par-dessus la plaine jeta le Parmesan.

Fort de la revendication autochtone et anticipée des Friouliens, des Brescians, des Bergamasques, ses précurseurs, le Tintoret, s'appuyant aussi sur l'ancestrale tradition vénitienne conquiert un équilibre qui se risque à l'extrême de la rupture.

Cette crise vénétine, Jacopo Bassano la revécut pour son propre compte pas à pas. Fils d'un peintre tout à fait local, Francesco, dit le Vieux, dont le père était un tanneur de Gallio appelé Giacomo di Berto, établi dès 1464 à Bassano, près du pont célèbre — d'où le surnom de « da Ponte » — Jacopo naquit dans cette ville vers 1515-1518, au plus tard, de préférence à 1510 comme le pense Verci. Elève de son père, Jacopo s'avoue très vite, dès les peintures qu'il exécuta pour le Palais Public de Bassano entre 1534 et 1536, et surtout dans les *Frères Macchabées dans la Fournaise*, disciple de Bonifacio dei Pitati dont Ridolfi nous assure qu'il fréquentait l'atelier depuis 1530. Bientôt, il est entraîné, malgré son embarras natif, dans le sillage du jeune Tintoret, qui, après avoir commencé son apprentissage





Suzanne et les vieillards. *Musée de Nîmes.*

dans l'atelier de Titien, le poursuit dans ceux du même Bonifacio dei Pitati, de Schiavone et peut-être de Paris Bordone, fait sienne la protestation du Pordenone et des maniéristes vénétins et se lie intimement avec Jacopo Bassano. Tout de suite Jacopo est plongé au cœur du drame esthétique ; il apparaît rapidement nourri graphique du Parmesan, un raffinement linéaire et une élégance gesticulaire qui, soutenus par un chromatisme vibrant de tons chauds et froids, le font pénétrer dans une esthétique très évoluée (*Décollation de saint Jean-Baptiste*, Musée de Copenhague). Jusqu'en 1562, date de la *Crucifixion de San Teonisto*, de Trévise, Jacopo nature champêtre sur les quais de l'Adriatique. Cependant le tableau de quelque importance, quant aux dimensions, qui inaugure son genre pastoral, est le *Départ pour Chanaan* (1,25×1,80 m.), actuellement dans les collections d'Hampton Court ; il le peignit, peut-on penser, vers 1568 ou peu après. Auparavant, on sait,



La Cène. *Galerie Borghèse. Rome.*

de Titien et de Lotto (*Vierge au donateur Matteo Soranzo* 1536-7), de Carpaccio et de l'école descriptive issue de Gentile Bellini *(Les Disciples d'Emmaüs)* ; il affirme dès ses débuts de grandes qualités d'observateur tant paysagiste que psychologique, un sentiment vrai de la poésie naturelle, avec, au-dessus de toute influence, une volonté manifeste d'indépendance. Bientôt il se tourne lui-même à son tour vers le grand révolutionnaire Pordenone qui lui apporte robustesse et plasticité (*Samson et les Philistins*, Musée de Dresde) ; il entre en rapport avec lui à Trévise, et aussi avec Licinio et Moretto ; il rejoint les préoccupations de Savoldo, romanise à la suite des gravures de Marc-Antoine Raimondi et germanise derrière les estampes allemandes. A la recherche de renouvellement et bien conscient de ses lacunes, il demande vers 1545 à l'art tendu et va s'efforcer d'accéder du plan « graphisme » au plan « peinture et pâte » : il passe du maniérisme parmigianinesque au maniérisme en retour des romanistes anversois où un luminisme équarissant et burinant dramatise le style (*La Cène*, Galerie Borghèse) et où la forme prédomine sur la ligne (*Le Mauvais Riche*, coll. Platt), puis il s'en dégage par la vertu de la couleur dont il use désormais comme d'un élément constructif principal, d'une façon grasse et puissante, et avec une ampleur monumentale : l'*Adoration des Bergers* de San Giuseppe de Bassano, aérée, lumineuse, peinte d'un pinceau sûr, met fin aux inquiétudes maniéristes de Jacopo et l'introduit en vainqueur éprouvé dans ce classicisme qui ne se conquiert qu'à coups de révolutions.

Il serait sans doute paradoxal de prétendre que Jacopo découvrit le sens de la par la *Vie de Titien* de Vasari, que Jacopo était surtout réputé pour des petits tableaux et des peintures d'animaux de tout genre.

Quoi qu'il en soit, de ce *Départ pour Chanaan* date la libération personnelle de Jacopo da Ponte qui se dégage de tout académisme giorgionien, de tout intellectualisme pordenonesque et de tout maniérisme cérébral. Nourri de la haute culture vénitienne qu'il s'est incorporée, mais protégé par sa propre vérité foncière qui est populaire, il invente un langage par lequel il exprime les termes de sa solution que l'on a appelée le « bassanisme ».

(Suite en page 73.)

Pages 54-55 : Les Noces de Cana.
152×214 centimètres. Musée du Louvre.



Pénélope. *Musée de Rennes.*



Les Noces de Cana.





Le Magasin d'Antiquités. *Musée Lázaro, Madrid.*

Dans l'ombre de Goya

PAR PIERRE GASSIER

Bien oublié aujourd'hui, Luis Paret est le seul peintre espagnol du XVIIIe siècle qui ne soit pas totalement écrasé par son génial contemporain

La peinture espagnole du XVIIIe siècle s'inscrit dans une des pages les plus ternes de la grande école qu'avaient illustrée, cent ans plus tôt, Ribera, Velasquez, Murillo et Zurbarán. Deux phénomènes diamétralement opposés y ont contribué : d'abord, au début du siècle, l'inévitable épuisement des forces créatrices nationales auquel la nouvelle dynastie des Bourbons essaya vainement de remédier en attirant de nombreux artistes étrangers à la Cour de Madrid. Mais surtout, avant que l'invasion napoléonienne vînt clore tragiquement ce siècle des Lumières et des Majas, la révélation inattendue du génie de Goya, à près de cinquante ans. Sans lui, on eût peut-être tenté de s'intéresser davantage à ses prédécesseurs et à ses contemporains ; avec lui, plus rien ne comptait que lui-même et son art apparut à nos yeux modernes tellement tendu vers l'avenir et inconsciemment prophétique, qu'on en vint même à négliger — ou à minimiser — les racines profondes que son génie multiple plonge en plein XVIIIe siècle.

Il serait cependant assez vain de vouloir à tout prix ressusciter certaines œuvres mortes depuis bien longtemps, alors qu'un des grands bienfaits de Goya, c'est justement d'avoir ramené à leur véritable valeur tant de peintres de son époque dont la médiocrité avait pu un instant faire illusion. Ses rivaux directs n'aspirent qu'à un académisme pompeux ou gracieux, dont l'intérêt est aujourd'hui purement historique. Seul, Luis Paret, né la même année que Goya, réussit à ne pas être écrasé par son génial contemporain : destinée modestement parallèle et qui mérite d'être sauvée de l'oubli, ne serait-ce que pour la poésie désuète et fragile qu'exhalent certains de ses tableaux.

Malgré de regrettables lacunes biographiques, la figure de Luis Paret nous apparaît comme l'une des plus originales de son temps et, dans le silence modeste de son développement, comme l'une des plus complètes. Scènes de genre, paysages, portraits, cérémonies officielles, fleurs, sujets religieux, constituent l'essentiel de son œuvre peint, auquel vient s'ajouter un grand nombre de dessins excellents, dont plusieurs séries destinées à illustrer des œuvres de Cervantes et de Quevedo. Sa curiosité et son élégance naturelles le poussent même vers l'architecture et les fontaines exécutées d'après ses plans, à Bilbao et à Pampelune, révèlent une connaissance approfondie de cet art, si peu pratiqué alors par les peintres espagnols. Un dernier trait le distingue encore plus de tous les artistes contemporains : sa culture. Nous savons qu'il avait appris l'italien, le latin, le grec et peut-être une langue orientale : aucun peintre ne fut plus digne que lui de vivre à cette époque des Lumières et de gagner l'amitié des hommes les plus éclairés de son temps, Jovellanos et Cean Bermudez.

Tout ce que l'on sait de Luis Paret nous laisse de sa vie une image paisible, presque sans histoire. Aucune de ces légendes — vraies ou fausses — qui auréolent la vie du grand Goya ; nulle trace de lutte ou de conflit avec son milieu ; pas même la moindre anecdote piquante ; enfin, Paret étant mort en 1799, aucun grand événement national qui ait pu, comme l'invasion napoléonienne, projeter une ombre tragique sur sa vie ou son œuvre. C'est pourquoi, bien que strictement contemporains, Goya et Paret semblent appartenir à deux mondes différents : l'un, axé sur le règne dramatique de Charles IV et profondément tourné vers le XIXe siècle ; l'autre, au contraire, intimement lié au règne heureux de Charles III et seulement sensible aux menus raffinements d'une époque déjà condamnée.

Né à Madrid le 11 février 1746, Luis Paret y Alcazar, s'oriente très jeune vers l'étude du dessin et de la peinture ; à 14 ans, il affronte déjà les épreuves du concours de deuxième classe de l'Académie, où il obtient un second prix. Trois ans plus tard, il échoue au concours de première classe, malgré la voix de Mengs, arrivé depuis peu en Espagne. Débuts modestes entièrement dominés par l'enseignement académique, dont le grand maître était alors Antonio Gonzalez Velazquez, ancien élève, à Rome de Corrado Giaquinto. A travers lui c'était le style aimable et facile du fresquiste napolitain qui s'imposait à l'Académie, au moment où Giaquinto lui-même décorait les plafonds du nouveau Palais Royal de Madrid. Cette première emprise de l'Italie sur le jeune Paret n'est pas à négliger, dans la mesure surtout où elle représente une rupture définitive avec la grande tradition baroque espagnole du XVIIe siècle.

L'année même de son échec académique (1763), Paret s'est déjà trouvé un protecteur en la personne de l'Infant Don Luis de Bourbon, frère de Charles III et père de la future comtesse de Chinchón. Celui qui, vingt ans plus tard, devait protéger Goya, offre à notre peintre un séjour de trois ans en Italie. De ce voyage nous ne savons rien : sans doute était-il destiné à mieux préparer ce jeune débutant au concours académique de 1766. En effet Paret est de retour pour s'y présenter et, aux épreuves de deuxième classe, remporte cette fois le premier prix. Au même concours, Goya participait pour la deuxième fois aux épreuves de première classe et se voyait préférer son futur beau-frère Ramon Bayeu. Par contre, en marge de tout académisme, et sans doute sous l'influence directe de l'Italie, Paret nous donne pour sa vingtième année un petit chef-d'œuvre d'élégance et de naturel : *Le Bal masqué* (Baile en Máscara), du Prado (voir page 59). Le style de ses meilleures œuvres futures s'y affirme déjà dans cette foule de petits personnages dominés par l'ample décor d'un théâtre : la touche menue, mais toujours gracieuse, sait donner une vie éphémère à ces scènes légères, accrochées au hasard des loges et des avant-scènes dans une lumière blonde et transparente. On ne peut s'empêcher de penser à la verve capricieuse de Pannini, de Longhi et du Tiepolo de la villa Valmarana.



Le Carrousel royal. *Musée du Prado, Madrid.*

Après ses succès académiques, Paret entreprend un second voyage en Italie, malheureusement aussi mal connu que le premier, depuis que ses carnets de notes ont été perdus pendant la guerre civile espagnole. Peut-être connut-il déjà à Rome le peintre français Charles La Traverse, pensionnaire de l'Académie de France, qui devait bientôt venir se fixer à Madrid ? Le fait est qu'il reçut l'enseignement de cet artiste obscur, plus jeune que lui de cinq ans. Est-ce par lui qu'il fut amené à donner au paysage une place importante dans son œuvre, sous l'influence de Watteau et des peintres de fêtes galantes ? Lui a-t-il fait connaître la série alors fameuse des Ports de France de Joseph Vernet ? Il est très difficile de répondre à ces questions, mais La Traverse lui-même nous a laissé un exemple assez médiocre de ces scènes de plein air dans le seul tableau que le Prado conserve de lui : la *Montería*, sorte de fête hippique dans un décor champêtre planté de grands arbres touffus. Paret s'en est peut-être souvenu en peignant en 1773 le grand tableau des *Parejas Reales* (Le Carrousel royal) du Musée du Prado (voir ci-dessus et page ci-contre).

De l'année précédente, à son retour d'Italie, date une de ses toiles les plus marquantes : *Le Magasin d'Antiquités* (Musée Lázaro, Madrid. Voir page 56). Œuvre brillante, colorée, chatoyante, où se respire un peu le même air que dans *L'Enseigne de Gersaint* mais avec une pointe d'italianisme que ne possède pas le chef-d'œuvre de Watteau. Peinture fort peu espagnole, si l'on en excepte le personnage central de la jeune femme en mantille, et qui, par sa date, pourrait lui avoir été directement suggéré par son récent voyage en Italie. Par contre, un an après, Paret en vient à des sujets purement espagnols et d'une saveur nettement madrilène, comme la *Puerta del Sol* (Collection Trotti, Paris) et les *Parejas Reales* (Le Carrousel royal) du Prado. On croit généralement que c'est Goya qui, le premier, dans ses cartons de tapisseries, a représenté ces scènes populaires ou aristocratiques du Madrid de son temps : on a même pris l'habitude d'appliquer l'étiquette de « goyesque » à tous ces personnages colorés et nonchalants du XVIII[e] siècle espagnol, majos, majas, chisperos, petits-maîtres, femmes à l'ombrelle, etc... En réalité c'est à Paret, avant tous, que revient le mérite d'avoir décrit, sans emphase et sans gloire, cette vie insouciante et joyeuse du peuple madrilène. La Puerta del Sol, avec ses petits personnages évoluant au pied des vieux édifices du cœur de Madrid, est un de ses meilleurs morceaux de vie contemporaine. Quant aux Parejas Reales, où il redécouvre la poésie des fonds de verdure, c'est dans le détail une délicieuse chronique des badauds espagnols, toujours avides de fêtes et de plein air. Si on laisse de côté la fête hippique et l'ordonnance un peu raide de ses chevaux caracolant en présence du Roi et de toute la Cour, on trouve, au premier plan, des groupes de petits personnages qui anticipent de plusieurs années sur les plus « goyesques » des cartons de Goya lui-même. Des majos, des militaires, deux femmes sur leur âne s'abritant d'une ombrelle, des moines, un marchand d'eau, des gardes du corps, bref toute une foule de femmes et d'hommes, attentifs au spectacle ou plus souvent distraits, nous donne pour la première fois une image vivante, spontanée du peuple espagnol de la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Les années qui séparent les *Parejas Reales* de l'élection de Paret à l'Académie de San Fernando, en 1780, sont parmi les plus obscures de sa vie. Des documents publiés par M. Gaya Nuño laissent supposer un séjour assez long à Porto-Rico, où il aurait eu un disciple : José Campeche. Toutefois les raisons et les circonstances de ce voyage hors d'Europe restent très mal connues et aucune œuvre ne peut y être rattachée d'une manière quelconque.

Le 7 mai 1780, une même séance de l'Académie de San Fernando de Madrid fait de Goya et de Paret deux nouveaux académiciens : nouvelle rencontre fortuite de ces deux destinées qui, par ailleurs, semblent s'ignorer. Pour leur admission le premier présentait le Christ en croix bien connu du Musée du Prado et l'autre un petit tableau intitulé *la Circonspection de Diogène* (Musée de l'Académie des Beaux-Arts). S'il fallait juger ces deux peintres de 34 ans d'après leurs morceaux d'envoi, on n'hésiterait pas à donner la préférence à Paret dont la toile, d'un italianisme très marqué, possède un éclat, une chaleur de tons, une richesse dans les formes et les drapés, qui contrastent singulièrement avec l'académisme contraint et froid du grand tableau de Goya. Seul l'avenir, en ordonnant les valeurs, nous montrera que ces succès académiques, s'ils représentent pour Paret la consécration de son art et de son style, ne sont pour Goya qu'un tremplin officiel commode pour atteindre bien plus haut.

Pendant les années qui suivent son élection à l'Académie, Luis Paret s'éloigne à nouveau de la Cour pour aller cette fois travailler dans le Nord de l'Espagne. Années d'intense activité dans les domaines les plus variés, puisque nous le trouvons d'abord chargé d'exécuter une série de vues des Ports d'Espagne, puis occupé à dessiner les fontaines de Bilbao et de Pampelune et enfin à décorer les voûtes et les murs de la chapelle de San Juan, à Viana, en Navarre.



Le Bal masqué. *Musée du Prado, Madrid.*

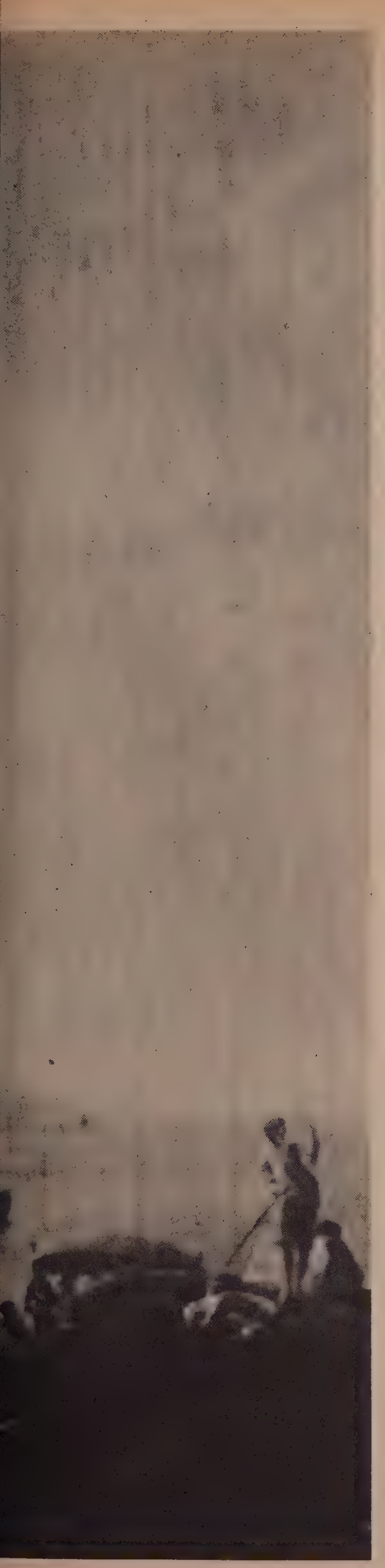
La série des Ports d'Espagne (actuellement très dispersée et sans doute incomplète) nous apporte un des meilleurs exemples de l'influence française sur la peinture espagnole du XVIIIe siècle : Joseph Vernet avait exécuté sa fameuse série des Ports de France à partir de 1753 et les belles planches de Cochin et Le Bas, gravées en 1760, lui avaient assuré un immense succès tant en France qu'à l'étranger. En Espagne en particulier cette formule du paysage de mer à personnages, qui renouait avec les ports de Claude Lorrain, s'imposa à la Cour, toujours avide de nouveauté pour la décoration des résidences royales. Nous savons en effet qu'en 1781, pour répondre au désir du Prince des Asturies, futur Charles IV, deux tableaux de Joseph Vernet lui furent offerts par Vergennes. L'un d'eux représentait une *Marine au lever du soleil* (actuellement au Musée du Prado) et l'autre un *Coucher de soleil* avec des baigneuses. Le prince en fut si satisfait qu'il commanda immédiatement à Vernet, par l'intermédiaire du comte de Montmorin, ambassadeur de France à Madrid, six autres toiles destinées à orner la Casita del Principe de l'Escurial. En décembre 1782, les peintures étaient déjà arrivées à Madrid.

Cet engouement soudain pour Joseph Vernet et, au même moment, la commande à Paret d'une série de vues des ports d'Espagne, sont deux faits concordants qui relèvent d'un même désir de s'adapter au goût français sans pourtant renoncer complètement aux traditions et aux coutumes nationales. Paret, suivant de près Joseph Vernet, donnera à ses ports espagnols de grands ciels nuageux baignés d'une lumière légèrement dorée par le levant ou le couchant, et disposera au premier plan ces groupes pittoresques de petits personnages qui sont comme la marque de son style en Espagne. Les deux plus belles toiles de cette série sont restées jusqu'à ce jour inédites, dans les appartements privés du Palais Royal de Madrid : l'une représente la baie de Saint-Sébastien et l'autre le petit port voisin de Pasajes. Toutes deux sont empreintes d'une même grâce et de cette élégante douceur qu'on retrouve dans les vues de Bilbao et dans le charmant paysage du Musée Cerralbo de Madrid, tout enveloppé d'une lumière rose doré (Voir p. 60). De la même époque on peut sans doute dater les deux *Vues d'Aranjuez* (Musée Lázaro) et l'excellente *Fête au Jardin Botanique de Madrid* (Musée Lázaro), dont il existe plusieurs répliques connues. Cet ensemble de tableaux suffit à faire de Paret de très loin le premier des paysagistes espagnols du XVIIIe siècle.

Au même moment cependant nous avons une preuve frappante de la variété de son talent et des accents nobles qu'il est capable d'imprimer à une œuvre aussi

Un détail du Carrousel royal. *Musée du Prado, Madrid.*





remarquable, mais à la fois aussi peu connue, que les peintures de la chapelle de San Juan dans l'église de la petite ville de Viana, en Navarre. Cet ensemble important de peintures, rehaussées d'encadrements de stuc doré, et datées de 1786/1787, est sans doute l'œuvre la plus ambitieuse de Paret. Exécuté dans le style à la fois noble et aimable des fresquistes italiens, il représente peut-être le moment le plus tiépolesque de l'œuvre de Luis Paret. Certaines figures, comme la Sainteté de la coupole et les prophètes des deux toiles latérales, sont parmi les plus élégantes qu'ait exécutées Paret, avec la richesse exubérante de leurs drapés et la grâce un peu désuète et orientale de leurs gestes. Encore une fois on s'aperçoit que, Goya mis à part, Paret aurait pu très aisément rivaliser avec tous ses contemporains et les surpasser sur ce terrain de la peinture décorative où tant d'autres croyaient alors réussir. Lui, qui ne fut jamais peintre du Roi et qui resta étrangement à l'écart de toutes les grandes commandes officielles de la Cour, aujourd'hui nous apparaît comme le seul qui eût mérité de travailler à Madrid, entre la mort de Tiepolo et l'avènement du grand Goya de San Antonio de la Florida.

La décoration de l'église de Viana terminée, Paret rentra vraisemblablement à Madrid qu'il ne devait plus quitter jusqu'à sa mort. Un groupe de trois œuvres nous le montre encore dans cette zone de pénombre semi-officielle qui fut toujours la sienne : d'abord une petite toile du Prado, le *Repas de Charles III*, dont la fraîcheur bleutée et la spontanéité de touche donnent à cette scène familière de la vie du vieux roi une poésie bien éloignée du style pompeux traditionnel. Puis, dès l'avènement du nouveau roi Charles IV, Paret exécute une immense aquarelle représentant la *Course de Taureaux* donnée en son honneur sur la Plaza Mayor de Madrid, le 22 septembre 1789, et, quelque temps après, la grande toile du Prado commémorant le *Serment du Prince des Asturies*, dans l'église de San Jerónimo el Real de Madrid. Tableau minutieux, mais sans grâce ni charme, comme la cérémonie même qu'il décrit.

On pourrait encore citer, outre de nombreux dessins, plusieurs peintures remarquables qu'il est difficile de dater avec précision, telles les *Majos dansant* et la *Scène dans un Jardin* (Collection Bauza, Madrid), *la Dame dans un Jardin* (Collection Bosch, Barcelone) — un moment attribuée à Fragonard — et *la Maja et la Célestine* (Collection Milicua, Barcelone). Enfin des bouquets de fleurs, dont les deux plus beaux sont exposés au Prado, et même une admirable chaise à porteurs du comte d'Altamira, dont les panneaux ont été sans aucun doute peints par Paret (Musée Archéologique de Madrid).

Pique-nique sur une plage : *Musée Cerralbo, Madrid.*

Devenu en 1792 vice-secrétaire de l'Académie de San Fernando, Paret n'ira pas plus loin dans sa carrière académique. Candidat en 1795 à la place de Sous-Directeur de la section de peinture — dont Goya allait être au même moment nommé directeur en remplacement de son beau-frère Francisco Bayeu — il se voit préférer des artistes d'une médiocrité lamentable, ce qui fera dire après sa mort à son ami Cean Bermudez : « Moi qui l'ai traité de près, je pleurerai toujours sa mort et le peu de parti qu'il a su tirer de son habileté.»

Paret mourut, semble-t-il, dans les premiers jours de l'année 1799, à l'âge de cinquante-trois ans. A peu de jours près, Goya publiait les premiers exemplaires de ses *Caprices*. Cette séparation par la mort des deux contemporains prend ainsi une valeur symbolique : l'un disparaissait prématurément, comme s'il avait épuisé toutes les ressources de grâce et de poésie du XVIIIe siècle déclinant, l'autre au contraire bousculant son époque et jetant sur le marché de l'art européen cette suite des Caprices qui allait en faire le grand précurseur de l'art du XIXe siècle.

Paret n'a rien d'un peintre de génie. Il appartient à cette famille — plus nombreuse et surtout plus intéressante qu'on ne croit — des artistes de second plan, que les musées relèguent dans les petites salles mal éclairées et qu'on ne découvre qu'en flânant. Mais, comme eux, il possède ce charme des choses passées, cette émotion fugitive d'une époque révolue, matière fragile que les grands maîtres, en la pétrissant, transforment en un éternel présent de grandeur. Comme eux encore, il était logique qu'il fût voué à l'oubli ou au dédain : écrasé par Goya, on s'en débarrassait en l'appelant tantôt « le Watteau espagnol », tantôt « le Vernet espagnol », et on allait même, du côté français, jusqu'à l'accuser, avec d'autres en Europe, d'avoir propagé un certain malentendu sur l'art français du XVIIIe siècle. C'était se montrer, par ignorance, excessivement injuste envers lui. Car si l'influence française est indéniable dans son œuvre, celle des Italiens y est sans doute plus fréquente; mais surtout son originalité est plus grande qu'on ne le supposait, et, à une époque où les modes étrangères tendaient à étouffer, sous la férule de Mengs et de ses adeptes, le génie espagnol, Paret a su rester profondément madrilène, c'est-à-dire toujours fidèle à cette élégance nonchalante, à la fois populaire et aristocratique, qui le caractérise. P. G.

Si vous voulez en savoir davantage

L'œuvre de Luis Paret est très dispersée dans les musées et collections particulières d'Espagne. Une seule étude d'ensemble lui a été consacrée par l'historien d'art espagnol J.A. Gaya Nuño (Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones, 1952).

Dourgâ, l'inaccessible

PAR JEANNINE AUBOYER

Reportage photographique de Denis Brihat

Chaque année, les cérémonies en l'honneur de cette Déesse constituent un véritable festival de l'art populaire au Bengale

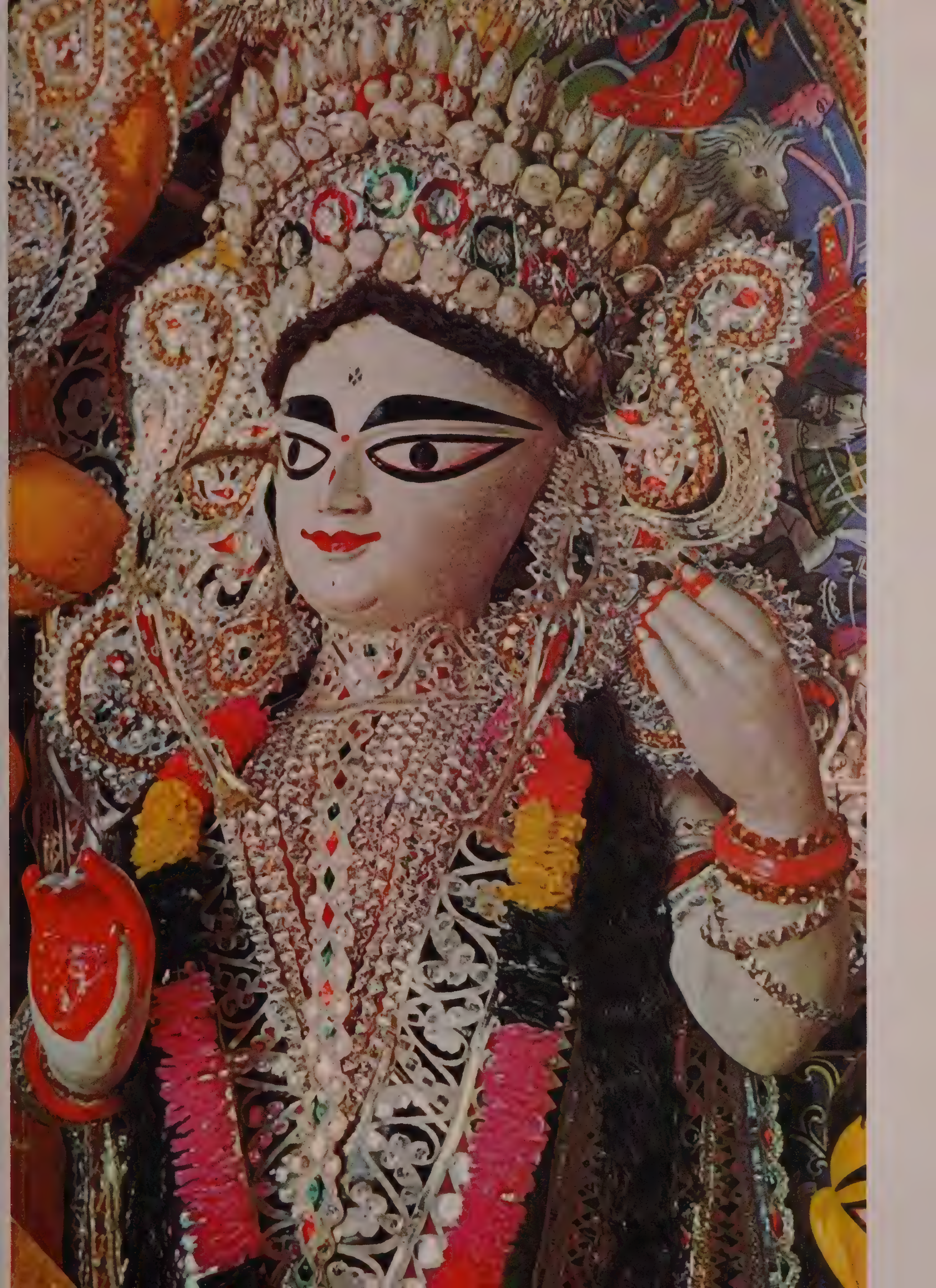


Immersion des statues de la Déesse dans l'étang sacré.

Le deuxième jour de la pleine lune du mois de juin, chaque année, une longue lamelle de bambou, d'une taille déterminée, est soigneusement préparée par le potier du village et chaque famille en acquiert une pour la déposer dans la chambre où est dressé l'autel domestique. Le prêtre vient la frotter avec de la pâte de santal. Ce bambou demeure dans la maison jusqu'à l'anniversaire de la naissance du dieu Krishna (août), après quoi, le « faiseur d'images » s'en empare et l'emporte dans son atelier. Dans les familles riches et orthodoxes, les opérations sont faites spécialement pour elles ; les autres se fournissent simplement au bazar, alimenté par des ateliers d'artisans.

A Calcutta, ces ateliers sont situés dans les ruelles avoisinant les docks. Il faut y venir la nuit, quand l'agitation qui y règne tout le jour est calmée : on y assiste alors à un fascinant spectacle, éclairé par les lampes à huile ou par la lueur brutale de l'acétylène. Ce ne sont, autour de soi, que mannequins de bambou dépourvus de tête, de mains et même de pieds. Les silhouettes, stylisées avec hardiesse, sont souvent de grande taille, laquelle diffère selon les personnages représentés et les familles qui les ont commandés ; suspendues en grappes, ou se balançant seules au milieu du vide, elles prennent des allures hallucinantes sous l'éclairage hésitant qui règne sous les hangars. Des hommes — ces Bengâlis bronzés, bien proportionnés, aux traits fins et aux yeux magnifiques — tressent ces carcasses et en enveloppent les différentes parties avec des fibres végétales séchées. Un peu plus loin, dans la même rue, on suit la deuxième phase du travail : d'autres hommes, tout semblables aux premiers, après avoir fixé le mannequin sur une planchette de manguier (où des trous ont été perforés à un moment auspicieux), enrobent les squelettes dans de la terre à modeler faite d'un mélange rituel de terre spécialement récoltée, de bouse de vache et de bale de riz.

Plus loin encore, dans d'autres ateliers ou chez l'artisan lui-même, les spécialistes façonnent exclusivement les mains et les têtes ; elles aussi sont suspendues pour sécher et, tournant lentement dans le vent du soir, elles passent de l'ombre à la lumière, regardant de leurs yeux vides les visiteurs nocturnes et insolites que nous sommes. Après quinze ou vingt jours de séchage, à un moment de bon augure, on les revêt d'une couche de plâtre fin et on les ajuste sur les corps ; des artisans plus habiles finissent le modelage, ajoutant des draperies, certains attributs et quelques parures en relief. Les squelettes sont devenus des statues ; malheureusement, au cours de ces diverses opérations, elles ont beaucoup perdu de leur caractère primitif : on pourrait maintenant les comparer — quant à leur qualité esthétique — à la production d'un Saint-Sulpice oriental. Elles sont ensuite confiées aux peintres qui les recouvrent de couleurs brillantes, éclatantes et criardes. Enfin, le tout est couvert d'un vernis transparent. Les peintres décorent d'abord les visages, d'après les indications données par les traités ou çâstra. Peu de temps après, ils peignent les ornements et les accessoires ; les cheveux sont faits de jute teint en noir, les bijoux sont taillés dans des feuilles de cuivre ou des plaques de mica parfois argentées au mercure ; des grains de bois, recouverts d'or ou d'argent, forment des colliers et des bracelets, et les modèles reproduits imitent les parures portées par les femmes du Bengale. La pièce maîtresse est l'ornement formant une tiare et un nimbe, fait



Ci-dessus, un artisan travaille au façonnage et à l'ajustage des bijoux qui orneront la statue de Dourgâ. Ci-dessous, un autre prépare les accessoires qui seront fixés dans la coiffure orfévrée de la Déesse.

de tresses en fer forgé, assemblées en un riche foisonnement de fleurs et de feuilles stylisées.

Désormais, les statues sont prêtes pour le Dasara, la plus grande fête célébrée au Bengale et dont le déroulement se poursuit pendant dix jours consécutifs au début de l'automne.

Cette fête est celle de Dourgâ, « l'Inaccessible », une des divinités les plus populaires du monde brahmanique. Douée d'une grande complexité de caractères, elle porte des noms différents selon les formes qu'elle revêt : Gaurî, « la Blonde », Kâlî, « la Noire », Chandî, « la Violente », — plus généralement celui de Devî ou Mahâdevî, la déesse par excellence. Sa légende est compliquée, souvent obscure et incohérente, car elle est fort ancienne et groupe autour de la figure d'un même personnage un grand nombre de divinités locales qui lui ont été assimilées à des époques différentes. Quelques faits principaux émergent de ces récits : mariée au dieu Çiva, elle se jeta vive dans le feu lors d'une querelle qui mit aux prises son père et son époux et mérita, par cet acte héroïque, le nom de satî, « fidèle », préfigurant les épouses qui se vouèrent aux flammes par dévotion à leur mari lors de la crémation de son cadavre. A la suite de son incinération, les ossements de la déesse furent rejetés sur terre par les dieux ; ils tombèrent en divers points, où l'on éleva des sanctuaires. Calcutta fut l'un d'entre eux et conserve dans son nom, sous la déformation du vocable moderne,



le nom de Kâlî (Kâlîghât). Etant re-née sous le nom de Dourgâ, la Déesse fut de nouveau l'épouse de Çiva, alors devenu ascète. Elle en eut deux fils, Skanda, le dieu de la guerre dont la monture sacrée est un paon, et Ganeça, le dieu à la tête d'éléphant qui protège les intellectuels et qui chevauche un rat.

Bien qu'elle puisse avoir un aspect bienveillant, c'est surtout son tempérament violent, guerrier, voire sanguinaire, qui prévaut dans les traditions ancienne et moderne. Destructrice, assoiffée de sacrifices sanglants, ivre de chair humaine et de vin, elle se complaît parmi les cadavres des champs de bataille. Son activité guerrière s'exerça à maintes reprises, notamment dans le célèbre combat qui opposa pendant cinq mille ans le dieu Vishnou aux démons dont Mahiça était le chef ; elle détruisit l'armée des démons (asoura) et Mahiça lui-même, en le transperçant de son trident et lui tranchant la tête avec son épée ; elle prit alors le nom de Mahiçâsouramarddinî. On la représente souvent en pleine action, piquant le corps terrassé de son ennemi et tenant sa tête par les cheveux. D'ailleurs, elle a la spécialité de venir à bout des démons les plus récalcitrants : elle mit à mort également — sous sa forme de Kâlî — les deux frères Çoumbha et Niçoumbha. Victorieuse, elle est bénéfique car elle confère la victoire, sur les ennemis comme sur les obstacles qui se dressent au cours de la vie quotidienne.

Sous la complexité de son caractère (épouse fidèle et secourable, guerrière triomphante, destructrice du mal, amateur de sang frais et de cadavres putrides), la Déesse traduit de très anciennes croyances. Issue peut-être d'une déesse-vierge, divinité des montagnes, elle devint par la suite la personnification de la guerre à laquelle se superpose la déesse mère, aux tendances cosmiques.



Assise sur son lion familier, Dourgâ terrasse le démon Mahiça et le transperce de sa pique.

Associée à Çiva, dont le caractère paradoxal de destructeur et de restaurateur de l'ordre universel s'allie à la notion très naturaliste de la pro-création, elle conserve jusqu'à nos jours plus de caractères non-âryens (peut-être même pré-âryens) qu'aucune autre divinité de l'Inde. Aussi son culte comporte-t-il des aspects sauvages qui n'ont pas survécu ailleurs.

La fête solennelle de Dourgâ, la mahâpoujâ, est célébrée avec faste et revêt un caractère obligatoire pour tous les croyants. La confection des statues en constitue la phase préliminaire et occupe les artisans une bonne partie de l'année ; elle entraîne à de grandes dépenses, surtout les familles orthodoxes qui continuent à faire exécuter leurs propres idoles, payent les services des prêtres et réunissent des invités à cette occasion. Les offrandes et les accessoires du culte particulier qu'on va offrir à la Déesse coûtent également fort cher. Chacun cependant s'ingénie à l'honorer de son mieux et le festival prend l'importance d'une fête nationale. Le calendrier des fêtes varie selon les régions et les coutumes ; le cérémonial s'étend sur une longue série de jours, comportant une période préparatoire



La légende de la Déesse est reproduite soit sur le nimbe qui orne son front, soit sur l'écran des autels. On voit ici Dourgâ à cheval sur un lion et combattant les démons.



Ganeça, le dieu à tête d'éléphant, fils de Dourgâ et de Çiva.



Un artisan décore les visages des statues de Dourgâ en les peignant de couleurs brillantes.

et s'achevant en apothéose par l'immersion de la Déesse dans le Gange, dans un cours d'eau ou dans l'étang sacré du temple.

La période préparatoire est elle-même précédée par une sorte de temps mort, de juin-juillet à octobre-novembre, appelé la « nuit des dieux » et pendant laquelle les dieux sont endormis. Aussi, avant qu'on puisse l'adorer, la Déesse doit-elle être réveillée ; sa statue est « levée » avec une grande pompe, qu'accompagnent des jeux populaires.

Quelques jours avant que débute la mahâpoujâ, l'autel est préparé ; un grand écran, formant parfois triptyque, a été soigneusement peint et sert de fond à l'ensemble. Sa forme et sa décoration varient selon les familles et les régions. On y a représenté, dans un ordre rituel, les nombreuses divinités du panthéon hindou, parmi lesquelles les premières places ont été réservées aux formes féminines, ainsi que les épisodes de la légende de Dourgâ. Puis on assemble les statues principales, au nombre de neuf : au centre, Dourgâ, munie de dix bras, parée de bijoux étincelants, disparaissant presque sous les guirlandes de fleurs et représentée en train de terrasser le démon-buffle. A ses côtés, on dénombre, à sa droite : la déesse Lakshmî qui est un aspect souriant de Dourgâ, Ganeça, le fils de la Déesse, nanti d'une tête d'éléphant et dont le rat familier figure au-dessous du siège sur lequel il est assis, enfin le dieu Râma chevauchant le bon singe Hanumant. A sa gauche, ont pris place la déesse Sarasvatî, fleuve sacré divinisé et patronne de la Musique, puis le dieu de la guerre, Skanda, autre fils de Dourgâ, accompagné de son paon ; enfin, Çiva monté sur le taureau Nandin.

Commence alors la dizaine de la grande poujâ. Les services pieux se succèdent. Le premier jour, après l'adoration matinale et quotidienne, on procède, devant l'autel familial, à une série de purifications rituelles exécutées avec quelques brins d'herbe sacrée ; les invocations s'accompagnent d'oblations.

Pendant dix jours, les rites vont se dérouler avec toute la minutie voulue. Le matériel sacré est réuni : les récipients rituels et les conques destinés aux aspersions, les candélabres portant de petites lampes à beurre, les plateaux et les bols pour contenir le riz et les différentes denrées pour les oblations. Jour après jour, on apporte au temple les offrandes indispensables et dont beaucoup peuvent être achetées dans les petites boutiques du chauk ou bazar : pour enduire la chevelure de la Déesse et oindre les statues, des cosmétiques, des pommades et de l'huile parfumée ; pour les entremêler aux cheveux des dieux, des fils de soie et des rubans. Puis un miroir d'argent, d'acier, de cuivre ou de verre argenté qui sera placé dans une des mains de Dourgâ mais qui jouera aussi un rôle rituel au cours de son bain : l'officiant s'en servira pour envoyer sur les statues divines le reflet de la Déesse. Ensuite, c'est de la poudre de vermillon pour lui colorer la plante des pieds et une pièce de coton, teinte en rouge avec de la laque, pour les lui réchauffer après le bain. Le vermillon sera aussi appliqué sur son front, avant qu'on y appose entre les sourcils le « tilaka », petit disque doré indiquant l'ultime opération de sa toilette. On y ajoute des onguents, du santal, de l'huile parfumée pour son corps, une pâte pour colorer ses dents, du henné et d'autres cosmétiques, ainsi que des anneaux pour les bras, façonnés dans des coquilles marines, et, pour les poignets, des bracelets en fer ornés d'un fil d'or.

(Suite en page 73.)



Invitations

au voyage

PAR PASCAL PIA

CABOURG

LA
PLUS BELLE PLAGE
5H. de Paris

CASINO
Théâtre-Concerts
BALS
ORCHESTRE DE 1er ORDRE
Dirigé par
C. BOURDEAU

BAINS CHAUDS
HYDROTHÉRAPIE

ELZINGRE

GRAND HÔTEL RESTAURANT-CAFÉ
DIRECTION
H. NOËL & PATTARD
PROPRIÉTAIRES DU
Grand Hôtel à Monte-Carlo

IMP. P. LEMÉNIL . ASNIÈRES (Seine)

GRANDS BALLONS CAPTIFS & LIBRES DE NICE

sous la Direction de l'Aéronaute

EUGÈNE GODARD AÎNÉ

PRIX D'ENTRÉE DANS L'ENCEINTE : 1f | LES VENDREDIS & JOURS DE FÊTE : 2f

POUR LES ASCENSIONS LIBRES S'ADRESSER A L'ADMINISTRATION

Voici un peu plus d'un demi-siècle, le journaliste Chincholle, qui se piquait d'être grand connaisseur d'art, s'apitoyait sur la malchance d'un marchand d'estampes dont il se félicitait d'avoir, pour sa part, reçu la doctrine. Ce marchand, qui tenait boutique cité d'Antin, c'est-à-dire tout près de la chaussée d'Antin et de la rue Lafayette, avait été un des premiers collectionneurs d'affiches illustrées. Au lendemain de la guerre de 1870, il s'était défait de ses gravures de Rembrandt pour garnir ses cartons de milliers d'images double soleil ou quadruple colombier vantant des divettes, des comiques troupier, des mélodrames de d'Ennery, des opérettes de Hervé, des stations de montagne et des eaux purgatives.

A un tel trafic, le marchand de la cité d'Antin s'était à peu près ruiné. C'était du moins ce que racontait Chincholle, sans imputer toutefois à une erreur de goût ou de jugement la déconfiture de son maître ès arts. Au contraire, Chincholle ne voulait voir en celui-ci qu'une sorte de précurseur dont la fortune eût été assurée s'il eût pu conserver vingt ans la collection qu'il avait constituée en un temps où tous les amateurs d'estampes dédaignaient les affiches. Chincholle, il faut le dire, prêchait un peu pour sa paroisse. Il prônait l'affiche avec d'autant plus de conviction qu'il en avait lui-même amassé quantité, qu'il sut revendre avec bénéfice entre l'exposition de 1889 et l'exposition de 1900. C'est à cette époque-là, en effet, que l'engouement pour les affiches fut le plus vif chez les collectionneurs, et c'est dans les mêmes années que Roger Marx et Ernest Maindron publièrent l'un chez l'imprimeur Chaix, l'autre chez l'éditeur Boudet, les premiers recueils documentaires consacrés aux images de grand format qu'avait fait naître l'emploi de presses mécaniques dans les ateliers d'impressions lithographiques. Au cours des années 90, la plupart des marchands d'estampes, et même quelques libraires de la rive gauche, établirent des catalogues à prix marqués où ne figuraient que des affiches. Les deux Prouté — celui de la rue d'Ulm : Hippolyte, et celui de la rue de Seine : Victor — le libraire Dorbon, voisin de ce Prouté-ci, les marchands d'estampes Bataille, de la rue des Mathurins, et Arnould, de la rue Racine, comptèrent parmi les principaux spécialistes, ce qui donne à penser que la clientèle sollicitée ne se limitait pas à un petit nombre d'amateurs.

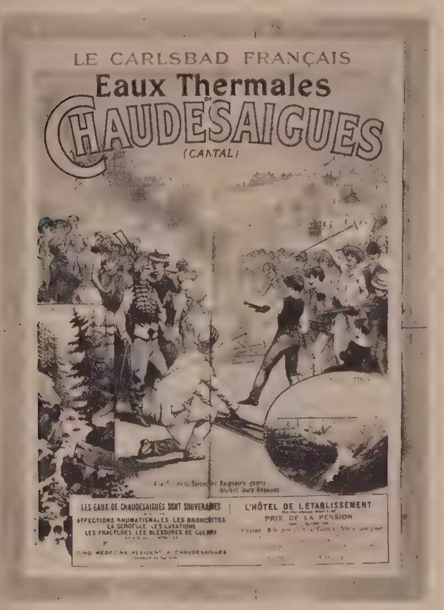
Ces amateurs seraient sans doute moins nombreux aujourd'hui, ou du moins ils seraient moins nombreux à s'intéresser à l'affiche en général, car pour ce qui est des images publicitaires qu'un Lautrec ou un Bonnard composèrent à la demande de Bruant, d'Yvette Guilbert ou de la Revue Blanche, *elles n'ont jamais été plus recherchées qu'elles ne le sont maintenant et qu'elles ne le seront désormais. Mais il s'en faut que les affiches du siècle dernier n'aient été signées que d'artistes dont la postérité se soucie ou dont elle ait consenti à retenir les noms. Pour un Steinlen, un H.-G. Ibels, un Aubrey Beardsley, un Mucha même, que de Réalier-Dumas, de Louis Malteste, de Choubrac, d'Elzingre, dont le souvenir s'est évanoui.*

Les collectionneurs de 1895 ne se montraient pas aussi réticents que l'auront été leurs successeurs. Les prix indiqués dans la revue la Plume, *dont le directeur, Léon Deschamps, faisait à la fois commerce de livres et de gravures, prouvent que la cote d'un Elzingre, par exemple, ne le cédait pas à celle de Lautrec. Le* Cabourg *du premier ne valait pas moins cher que le* Divan Japonais *du second : trois francs l'un et l'autre, trois francs-or s'entend, soit 500 fr. de notre monnaie. Les cours les plus élevés étaient pour Chéret, dont les amateurs allaient jusqu'à payer quelquefois un louis les fantaisies versicolores, reproduites pourtant à un grand nombre d'exemplaires.*

On appréciait d'autant plus Chéret qu'on le tenait, et à juste titre, pour un novateur. C'est à lui qu'on doit l'affiche en couleurs et de grand format. Sans doute la publicité ne l'avait-elle pas attendu pour recourir aux artistes, puisque au temps du romantisme, de nombreux éditeurs et des directeurs de théâtre demandaient déjà à un Johannot ou à un Dévéria des lithographies destinées à illustrer les placards annonçant un nouveau livre ou un nouveau mélodrame, mais ces images de dimensions modestes, tirées en noir comme le texte qu'elles accompagnent et qui constituent souvent d'agréables estampes, n'auraient su produire les effets de surprise que devaient provoquer un jour



les éclatantes compositions de Jules Chéret. Les seules affiches en couleurs qu'on eût vues avant Chéret n'avaient été illustrées que d'une image gravée sur bois et coloriée ensuite au pochoir. Dans son premier livre sur les affiches, Ernest Maindron a reproduit une affichette de ce genre, qui semble dater du Consulat et qui vante la Bonne Bierre *(sic)* de Mars. *Attablés dans une guinguette,*



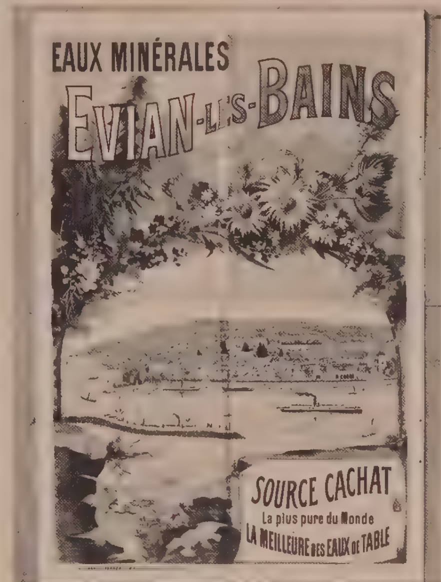
des couples de Parisiens bavardent ou se préparent, grâce à la bière, à goûter les plaisirs de l'amour. La gravure ne manque pas de charme, mais elle demande à être lue et regardée de près. Dans la rue, sur des palissades, elle ne forcerait pas l'attention.

Chéret rompit avec cet art trop discret pour s'accommoder du plein air, de la pluie et du vent. Lancé dans l'affiche, il renouvela hardiment le genre. A vingt ans, en 1856, ayant appris à dessiner sans maître, il était allé chercher fortune à Londres. Les imprimeurs britanniques disposaient de nouvelles presses lithographiques de larges dimensions, dont il voulut aussitôt se servir pour des compositions publicitaires. Ses



premières grandes affiches firent sensation chez les Anglais, et le parfumeur Rimmel, séduit par elles, lui avança les capitaux nécessaires pour créer à Paris l'imprimerie spéciale qui permettrait au jeune affichiste de pratiquer dans son propre pays l'art qu'il venait de faire triompher à l'étranger.

La première affiche parisienne de Chéret fut celle qu'il fournit en 1866 au théâtre de



la Porte Saint-Martin pour une féerie à grand spectacle intitulée la Biche au bois. *Pendant quarante ans, des centaines et des centaines d'autres Chéret allaient populariser son nom et sa manière. Devant les murs bariolés par Chéret, Raoul Ponchon a frappé sa lyre d'un plectre éperdu :*

Aussitôt il bouleverse
Ces bâtisses de malheur,
En y répandant à verse
Des déluges de couleur ;
Sous sa palette endiablée,
Leur aspect change d'emblée ;
La vue en est consolée :
— O miracle sans pareil ! —
Tous ces murs couleur de pluie
Voici qu'il les désennuie ;
On dirait qu'il les essuie
Avec un peu de soleil !

Mettons que Ponchon, dans les années de bon vin, avait l'enthousiasme abondant. Reste que sa dévotion à Chéret s'explique aisément quand on considère l'ensemble de ce que les badauds de la fin du siècle ont eu sous les yeux dans les rues des grandes villes.

Chéret avait imposé l'affiche en couleurs et de grand format, mais sa fantaisie continuait à faire exception. L'académisme a longtemps sévi dans l'affiche, avec une obstination qui, rétrospectivement, divertira tous les « amoureux de cartes et d'estampes », mais qui, sous Sadi Carnot ou sous Félix Faure, devait quelque peu agacer les partisans d'un art moins figé.

La Bibliothèque Nationale s'est enrichie récemment d'une collection d'affiches touristiques dont nous reproduisons ici les plus caractéristiques. Les habitués du département des Estampes les regarderont avec un amusement comparable à celui que l'on éprouve devant les plus attendrissants chefs-d'œuvre de la peinture officielle, devant les majestueux Carolus, les Gervex froufroutants ou les Henner baignant dans le sirop de coing. Pour un Chéret, que d'affichistes qui semblent avoir appartenu à la famille spirituelle de M. Prudhomme et qui, peut-être, se flattaient comme celui-ci d'avoir une « belle main » grâce aux leçons de calligraphie prises jadis chez MM. Brard et Saint-Omer. Pour un Chéret, que de Hugo d'Alési, fournisseur attitré du P.-L.-M. et de la Compagnie de



Paris-Orléans, que de Fraipont, que de Kowalski, que de Bac !

A noter que l'académisme de tous ces affichistes de 1890 ne s'arrêtait pas aux frontières françaises. Les Berchmans de Bruxelles, les Raphaël Kirchner de Vienne, n'avaient rien à envier au Lefèvre qu'on pourrait dire utile, qui en 1891 proposait à l'admiration des foules les miracles opérés par les eaux de Chaudesaigues. L'influence d'Edouard Detaille et d'Alphonse de Neuville se manifeste nettement dans cette composition, où l'on sent que les vétérans de Reichshoffen, soutenus par l'eau chaude, ont mis le rhumatisme en déroute.

Evian-Cachat, dans ses illustrations murales de la même époque, se montre déjà fidèle à l'amour du panorama que proclame encore l'étiquette de ses bouteilles.

M. Perrichon en alpiniste et la barbe au vent, criant Splendid ! *devant l'Alpe suisse, les personnes des romans de Paul Bourget en costume de bain, les effervescentes amies de Catulle Mendès et de Maizeroy en ondines de la côte normande, obtiendront aujourd'hui tous les suffrages. Quelques mauvais esprits, entichés de Lautrec, de Bonnard, de Steinlen et d'Ibels, leur marchandaient pourtant la déférence, il y a soixante ans. Nous sommes aujourd'hui moins durs pour la médiocrité de M. Bac. En prenant de l'âge, elle a cessé d'être admirée, comme elle a cessé d'irriter ceux qui ne l'admirent pas. C'est qu'il y a temps pour tout. Ce que l'art, réflexion faite, rejette de son domaine, un jour vient où la curiosité s'en saisit. Il est des collections qui exigent de la ferveur ; il en est d'autres à qui suffisent la patience et l'ironie.*

Si vous voulez en savoir davantage

On trouve plus facilement chez les brocanteurs de vieilles affiches que des toiles de maîtres, pour le moment au moins.



CENTRAL-HOTEL, BERLIN.
192,843 Gäste im Jahre 1888.
Haupt-Portal direct am Ausgang des Central-Bahnhofs (Friedrich-Strasse).
Die unangenehmste Geldausgabe für den Fremden, der nach Berlin kommt, ist die, welche er aufwenden muss, um sein Hôtel zu erreichen. Bei den Früh- und Nachtzügen beträgt sie ohne Gepäck 2 bis 3 Mark. Bei Gepäck steigt sie ausserdem mit der Zahl der Stücke. Bei der Abreise entstehen gleich hohe Kosten.
Für den Reisenden, der am Central-Bahnhofe aussteigt und im CENTRAL-HÔTEL wohnt, fallen diese Ausgaben fort.
700 Betten.
600 Zimmer und Salons
mit allem Comfort der Neuzeit ausgestattet.
Preis des Zimmers
von 3 Mark an
incl. Licht, Heizung, Bedienung und freiem Entrée zu den Concerten im Wintergarten.
Speisesaal. Restaurationssaal.
Damensalon. Lesesaal.
ROCOCO-SÄLE FÜR HOCHZEITEN UND PRIVAT-FESTLICHKEITEN.
GRÖSSTES HÔTEL DEUTSCHLANDS
700 Betten
Electrisches Licht in sämmtlichen Zimmern.
Gelesenste Zeitungen und Illustrirte Journale des In- und Auslandes.
Bibliothek
ausgewählter deutscher, französischer, englischer, italienischer, spanischer, russischer Autoren.
Adressbücher aller Hauptstädte der Erde.
Fremden-Listen aller Bäder.
Gabel-Frühstück
von 12 bis 2½ Uhr, M. 2,50.
TABLE D'HÔTE
5 Uhr, M. 3,50.
Bäder in jeder Etage.
ELECTRISCHE BELEUCHTUNG
in allen Wohn- und Schlafzimmern.
Drei Personen-Aufzüge
Bureau der Schlafwagen-Gesellschaft.
Eisenbahn-Billets. — Gepäck-Expedition.
Post- und Telegraphen-Bureau. — Telephon.
Wechselstube. — Auskunfts-Bureau.
THEATER-BILLETS.
Telephon-Verbindung mit HAMBURG, STETTIN, HANNOVER, BRESLAU, MAGDEBURG, HALLE, DRESDEN, LEIPZIG, FRANKFURT a/M
Während der Winter-Saison werden bei mehrwöchentlichem Aufenthalt
günstige Pensions-Preise
vereinbart. Es wird gebeten, sich diesethalb an das Haupt-Bureau zu wenden.
Grosser Wintergarten (Palmenhaus) für 2500 Personen.
Elite-Soiréen unter Mitwirkung erster Künstler.
Populäre Concerte. Symphonie-Concerte. — Bälle. — Ausstellungen.
Während der Sommer-Monate

Dourgâ, l'inaccessible

Suite de la page 67

On apporte aussi du riz, du sucre, des noix de coco, du miel, du lait, des fleurs et des fruits, des herbes et des rameaux d'arbres.

A mesure, se déroulent les cérémonies appropriées : on mène en procession les statues se « baigner » dans le Gange ou l'étang sacré, on invoque les divinités, on invite les esprits importuns ou nuisibles à s'éloigner en leur offrant des grains de moutarde et des denrées comestibles. Chaque soir, on fait tourner des lumières devant les statues pendant que joue l'orchestre du temple, et on sacrifie un chevreau noir ou d'autres animaux prescrits par le rituel (dans le Sud et dans certains pays hindouisés, c'est un buffle). C'est ce sacrifice sanglant, qu'on n'exécute plus partout, qui rappelle le caractère de la Déesse.

Le dixième jour, où l'on va assister à l'apothéose de Dourgâ, tout le monde porte ses habits de fête. Vêtues de leurs plus beaux sari, parées de leurs plus délicats bijoux, les femmes prient devant les images saintes. Inlassablement, tout au long du jour, les services succèdent aux services : aspersions d'eau, offrandes de fleurs et de lumières, prières scandées de coups de gongs et de mugissements de conques, entrecoupées par le tintamarre de l'orchestre du temple où le son aigre de la clarinette surimpressionne celui de la clochette à manche agitée avec énergie, et où le battement haletant des tambours martèle le tympan des oreilles, résonne dans la poitrine et suspend la respiration. Dans la chaleur ambiante où flottent tous les parfums dominés par celui des baguettes d'encens et des cônes de santal, à la lueur dansante des lumières que l'officiant fait tournoyer d'un mouvement large et régulier devant les statues, dans l'éblouissement de tous les clinquants qui étincellent sur l'autel, l'émotion intérieure monte, s'étale et se relâche, telle un flux et un reflux, tandis que les spectateurs demeurent presque immobiles et se recueillent. De temps en temps, arrive une cohorte de femmes qui, tout en chantant, apportent de nouvelles offrandes de fleurs, de fruits, de nourriture.

Enfin, vient le moment crucial : celui où, après avoir adressé de solennels adieux à la Déesse et aux objets principaux qui ont servi à ce culte exceptionnel, le prêtre donne le signal du départ. Portant à bras la plateforme supportant les statues, un long cortège s'ébranle parmi les chants, les danses et la musique, et se dirige vers la rive du Gange ou celle de l'étang villageois. Quand on le peut, on hisse la Déesse et ses acolytes sur un bateau ; sinon, les porteurs pénètrent eux-mêmes dans l'eau. Les statues sont alors précipitées dans l'eau ; faites de terre et de carcasses légères, elles vont bientôt s'y dissoudre et le symbole de la fête s'accomplira : le divin retournera au divin, retrouvant dans l'eau sacrée l'immatérialité suprême.

Le cortège, peu à peu, se reforme et, conduit par les brahmanes, regagne le village en chantant les louanges de Dourgâ. Les familles se rassemblent et accueillent leurs parents et leurs invités ; ils se réunissent pour prier dans le hall où une demi-obscurité a succédé à l'éblouissement des jours précédents. Ils y reçoivent une ultime aspersion de la main du prêtre et récitent une fois encore l'hymne qui avait accompagné, quelques jours plus tôt, le bain solennel des statues.

Cette fois, tout est terminé. Bientôt on songera de nouveau aux préparatifs qu'il faudra faire pour que la prochaine poujâ soit aussi belle que celle-ci — et les artisans se remettront au travail, tressant des mannequins, pétrissant la terre. Triomphante, la Déesse reparaîtra sur l'autel et le cycle recommencera : « mère et souveraine de l'univers », « fontaine de prospérité », dispensatrice de bienfaits sans nombre, espoir des faibles et des opprimés, protectrice de ceux qui sont en péril, rédemptrice des pécheurs, consolatrice des scrupuleux et des anxieux, elle assurera la garde du village et de ses habitants, les garantissant de la lèpre et de la cécité comme du chagrin et de la pauvreté. Et la piété populaire rejoindra la foi des mystiques, disciples de la Déesse, dont un des plus fameux s'écriait : « Ma Sainte Mère est l'Energie divine primordiale. Elle est partout. Elle est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des phénomènes. Elle a enfanté le monde. Et le monde la porte dans son cœur. Elle est l'Araignée ; et le monde est la toile qu'elle a tissée. L'Araignée extrait la toile de sa substance, et puis s'y enroule. Ma Mère est à la fois le contenant et le contenu. Elle est l'écorce. Elle est l'amande » (Râmakrishna). J. A.

Si vous voulez en savoir davantage

Il ne faut que 24 heures — et de sérieux moyens financiers — pour rallier le Bengale en avion.

Jacopo Bassano

Suite de la page 52

Le bassanisme c'est, en quelque sorte, le retour à la maison paternelle de cet enfant prodigue que fut la révolution vénétine commencée dès 1510, retour après beaucoup de débauches intellectuelles, de violences plastiques et d'excès formels, mais avec d'enrichissantes expériences qui n'ont plus besoin pour être fécondées que d'être replantées dans la terre natale. Le bassanisme est le fruit spirituel et naturel de cette semence. Pour la dernière fois, le *Miracle de la Manne* qui précède le *Départ pour Chanaan*, a exposé séparément dans ses aspects de féerie et ses apparences vécues, dans ses allusions énigmatiques soutenues par une lumière livide, et dans ses personnages à la fois vrais et symboliques, les éléments qui s'apprêtent à se recouvrir et à fusionner. Le bassanisme est un état d'esprit vis-à-vis de la civilisation parvenue à un certain point ; il n'en est pas la négation ; il en est la remise en chemin, hors de l'impasse au fond de laquelle elle se heurtait.

Ce jeu des lumières célestes ou, dans les intérieurs, artificielles, a donc dans le bassanisme un rôle essentiel. Jacopo n'en est pas l'inventeur ; les effets de la lumière nocturne ont séduit bien longtemps avant lui les peintres à Anvers comme à Venise ou à Parme ; son tempérament n'est pas celui d'un inventeur, c'est bien plutôt celui d'un utilisateur, d'un exploiteur peut-être génial, de formules créées antérieurement à lui, mais qu'il affranchit de leur artifice et qu'il naturalise en leur conservant le mystère dont s'imprègnent alors les gestes de l'homme et le décor de sa vie.

Le maintien, dans l'œuvre d'art, de ce mystère qui est essentiel au véritable bassanisme, les successeurs de Jacopo dans l'atelier de la Brenta eurent tôt fait d'en oublier la nécessité. C'est de l'académisme bassanesque que naît la scène de genre, bien plus que du fondateur même du bassanisme. C'est aussi ce qui a différencié l'œuvre réaliste de Jacopo de celle des Carraches et de celle du Caravage qui sont venus puiser, comme tant d'autres, mais eux tout particulièrement, à la source vénitienne avant de prendre leur essor ; mais le paysagisme des Carraches et le formalisme du Caravage n'ont été, du peintre du premier *Départ pour Chanaan*, que les héritiers de l'apparence de ses moissons et non de la vision qu'elles recouvraient. Si l'art baroque et moderne est issu du vieux Jacopo da Ponte, c'est de son bassanisme tronqué et c'est du contresens persévérant qui est toujours fait sur Venise. M. F.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition Bassano, organisée au Palais Ducal à Venise, se terminera fin octobre. L'étude de l'œuvre de Jacopo Bassano est en pleine élaboration. Vous pouvez consulter l'ouvrage de R. Palluchini : La Pittura Veneziana del Cinquecento *(Novare, 1944).*

Livres sur l'art

ABERRATIONS

par Jurgis Baltrusaïtis



Bagatelle, *pavillon du philosophe chinois, par F. G. Bélanger, 1782. D'après J.-Ch. Kraft, 1812.*

En 1609 à Rome, un voyageur français notait l'activité d'un peintre allemand, Melchior Stilselin qui, « principalement s'appliquait à rechercher les veines de l'albastre et marbre sur lequel il faisait ses peintures avec une si fière rencontre qui s'accommodant au marbre et luy aidant par le pinceau, il faisait choses fort exquisses » (« Les remarques triennales de J.B. du Val» cité par F. G. Pariset dans *Commentaire* III (1952). On serait tenté de ne voir là qu'une singularité presque négligeable, la fantaisie d'un original notée pour l'amusement du voyageur. Telle est l'erreur commune dès qu'on est en présence des étrangetés et des thèmes fantastiques de l'âge classique. Une définition courte lui dénie l'imagination ; l'effort des théoriciens de la poésie et de l'art qui en appelaient à un ordre rationnel et réclamaient des formes intelligibles est retenu bien à tort comme le ressort unique de toute la vie spirituelle. Dans l'étude des styles il a fallu relever l'instance baroque autour et à l'intérieur même du classicisme pour rendre à celui-ci sa signification précise. Dans le domaine de la culture toutes sortes d'explorations vers le « merveilleux » et le « fantastique » du XVIIe et du XVIIIe siècles sont de même nécessaires pour replacer à l'horizon le riche décor d'impulsions et de rêves dont la Renaissance a enrichi pour deux siècles l'art et la pensée de l'Occident. Sous le titre d'*Aberrations*, Jurgis Baltrusaïtis a réuni quatre études décisives pour rompre le préjugé historique et fournir par des voies apparemment latérales un accès aux modalités irrationnelles de l'âge de la Raison ; en les intitulant « Aberrations » il a indiqué par avance qu'il s'agit de démarches méthodiques et savamment justifiées dans des perspectives qui renvoient finalement à l'imagination et non à la science, tout en progressant sous le couvert de la *Natur-Philosophie*.

Les deux premiers essais concernent la réaction typique de l'époque à la variété des formes animales et minérales ; ils mettent en évidence les spéculations extrêmement rigoureuses et scolastiques qui ont, dans chaque cas, abouti au classement méthodique de gros traités sur ce qui apparaît comme de pseudo-problèmes : l'analogie entre la « physionomie » de certaines classes d'animaux et les aspects du visage humain, d'une part, l'inscription naturelle d'images, de silhouettes ou de paysages dans les marbres et les pierres veinées. La première recherche fut complètement organisée par G.B. della Porta à la fin du XVIe siècle, elle aboutit à travers toutes sortes de confrontations surprenantes à Charles Le Brun et un siècle plus tard à Lavater. Le bestiaire qui se constitue ainsi est l'illustration des passions humaines dont chaque physionomie animale est en quelque sorte l'incarnation. Méthode illusoire et pourtant familière qui permet de relier en vingt-quatre étapes la grenouille à Apollon qui révèle l'homme-rhinocéros, l'homme-bouc, l'homme-cheval et dont Balzac et Daumier ont tiré tout le parti que l'on sait. La seconde enquête trouve un appui considérable dans le *museum metallicum* du médecin bolonais Aldrovandi : les marbres y sont classés dans le chapitre approprié en fonction de leurs aptitudes figuratives (dendrites ou pierres à dessin) végétaux, anthropomorphites, scombiformes ou à silhouettes de poissons, etc...). Ainsi se trouve approfondi le petit épisode du peintre allemand qui développait en 1609 les veines de l'albâtre du marbre. Un curieux tableau du Flamand Dubus cache les désastres de Sodome et Gomorrhe dans les anfractuosités d'un mur et il faudrait y ajouter les « entre-visions » puissantes d'Elsheimer. (C'est une faiblesse caractéristique de l'information contemporaine que de ne pas relier tous ces faits. Ces maîtres sont oubliés dans l'exposition de Bordeaux intitulée « Bosch, Goya et le fantastique ».) Tout le fantastique du XVIIe siècle est présent dans ces « caprices » ; ils partaient toujours des propriétés supposées de la nature et enveloppaient celle-ci d'un réseau de forces organiques créatrices de symboles orientés vers l'homme ; le déchiffrement de cette *ars intrinseca* rejoint la psychanalyse des données scientifiques antérieures à la science moderne instaurée par G. Bachelard.

Les deux premiers essais — « la physiognomonie animale » et « pierres imagées » — explicitent donc les opérations méthodiques, grâce auxquelles on parvenait à faire « parler » la nature, comme une sorte d'artisan caché aux frontières du réel et de l'imaginaire ; c'est donc là le complément « biologique », des recherches déjà conduites par Jurgis Baltrusaïtis sur le thème mathématique des « anamorphoses », qui, lui aussi, convertit un exercice de pure technique en un mode d'investigation du fantastique. (Voir *L'Oeil* N° 6). Les deux derniers essais du nouveau recueil se placent plutôt dans la perspective du « moyen âge fantastique » — un autre travail récent de l'auteur (voir *L'Oeil*, N° 10) — où étaient considérées les actions à longue distance de motifs orientaux régulièrement accueillis



Charles Le Brun : Homme-cheval, *d'après l'édition de Lavater, par Moreau de la Sarthe, 1820.*

par l'art gothique dans le registre du merveilleux. Cette association a traversé, bien entendu, la Renaissance et a fourni au XVIIe siècle puis à l'« époque des Lumières », l'occasion de quelques légendes et rêveries historiques d'une remarquable persistance : elles se reformaient spontanément — de Félibien à Châteaubriand, avec, il est vrai, un passage du signe négatif au positif — dès que l'on tentait d'expliquer l'origine et la signification de l'architecture gothique.

Il y a une foule de témoins divertissants pour l'« aberration » qui, retrouvant les formes typiques de l'art oriental dans le système gothique, déduisait celui-ci des arrangements naturels comme s'il s'agissait d'une pétrification suggestive des hautes futaies. Jurgis Baltrusaïtis a exhumé des documents décisifs : Warburton (1711), l'expérience du verger gothique par Hall (1748), le « pavillon du philosophe » élevé en 1782 par Bélanger avec un édicule inspiré de la Sainte-Chapelle, pourvu d'un toit de pagode et flanqué d'un parasol. Il est impossible de dire — avec les archéologues de stricte observance — que ces interprétations sont fausses. Jurgis Baltrusaïtis a conçu pour elles une sorte de faible : ce sont, selon lui, les travestissements laborieux d'intuitions justes, des « aberrations », mais non des fictions négligeables. La preuve en est que la « Spätgotik » n'a pas seulement créé un climat favorable à l'absorption des exotismes, mais qu'il a lui-même cédé, au moins dans le décor, à l'idéal de l'architecture « arborescente ». Jurgis Baltrusaïtis rappelle quelques exemples de compositions de rameaux et de feuillages insérés dans des voûtes ou des portails, et la fameuse *Sala delle Arte* de Léonard à Milan. Peut-être lie-t-il un peu trop étroitement ces inventions à la notion du « gothique » et aux survivances médiévales ; elles en sont souvent l'évasion, la curiosité de la colonne « naturelle » existait chez Bramante (portail de la « canonica » à Saint-Ambroise, Milan), chez les lecteurs de Vitruve, chez Philibert Delorme — où il est trop facile de ne voir qu'un maçon gothique — comme chez Dieterlin et les étonnants doctrinaires du maniérisme allemand, à la fin du XVIe.

Ces erreurs archéologiques naissent comme des justifications historiques de certaines impulsions fécondes et, même irrésistibles, de l'imagination. L'histoire du jardin microcosme expose l'entrelacement final de tous ces thèmes. Il s'agit des parcs, de plus en plus nombreux à la fin du XVIIIe siècle, dont le Désert de Retz, près de Chambourcy — aujourd'hui si honteusement traité — est un des plus étonnants exemples ; les fabriques hétéroclites sont multipliées et les accidents du sol exploités pour composer une sorte d'anthologie de tous les pays et de tous les temps. Ce paysage-récapitulation, ce type de jardin-microcosme donnait une satisfaction infinie aux lecteurs de Rousseau, aux aristocrates de l'« Aufklärung ». Jurgis Baltrusaïtis en illustre les principaux exemples anglais et français ; il pouvait aussi indiquer que la mode s'en est répandue jusqu'en Pologne, avec l'*Arcadia* de Nieborow ; et il manque à la rétrospective une allusion aux sculptures monstrueuses et aux édifices « absurdes » accumulés dès 1560-1570 à Bomarzo. C'est là, en tout cas, l'aboutissement explicite de la « dramaturgie du paysage » qui traite étangs, pentes et rochers comme le peintre d'agathes et de marbres veinés traite les taches et les filets de la pierre ; c'est aussi la manifestation la plus nette de la fiction exotique, de la « chinoiserie » qui aide expressément à déborder le cadre classique. L'horreur des rocs affreux et les délices imprévus des arrangements idylliques doivent y alterner. Un texte capital de Chambers (modèles de jardin, 1757, avec une seconde version, plus concluante en 1772) fournit le répertoire de ces enchantements. Tous les artifices, tous les trompe-l'œil sont convoqués pour produire une vérité supérieure. Il y a ainsi une philosophie et comme une dialectique de la vérité de l'illusion dans ce que Jurgis Baltrusaïtis décrit sous ces « aberrations ». La précision impeccable de ses exposés est indispensable pour décrire et imposer les mécanismes secrets qui entraînent perpétuellement les formes au-delà de leur sens. Après avoir donné, il y a vingt-cinq ans, des analyses minutieuses de « morphologie » pure, Jurgis Baltrusaïtis ajoute une dimension à ses recherches en esquissant une sorte de psychanalyse des illusions « transcendantales » de la Raison (pour emprunter le langage de Kant) qui sont le ressort même de l'art. *André Chastel.*

Jurgis Baltrusaïtis. Aberrations. Quatre essais sur la Légende des formes. *136 pages. 93 pl. 21×27. Olivier Perrin, Paris. 2250 fr.*



Jardin géométrique, *d'après A.J. Dézallier d'Argenville, 1747.*

LA VIE EN FRANCE AU MOYEN AGE
par Joan Evans

Il est toujours dangereux de remettre en lecture un livre d'histoire — et surtout un livre d'histoire écrit pour le « grand public » — trente ans après sa première édition.

Sans doute, à un certain niveau de la synthèse, les faits nouvellement découverts, les rectifications, d'une date ou d'un nom, apportés par les études de plus en plus précises de spécialistes, importent peu, quelques retouches suffisent pour les intégrer dans le texte. C'est le point de vue général, « l'approche », comme disent les Anglo-Saxons, qui change le plus, de génération en génération ; c'est par là, et non par leur information, que les livres vieillissent. Seule la personnalité de l'auteur, que révèle sa langue, et son aptitude à faire vivre le passé, permettent à un livre de « résister » aux années et de conserver son emprise sur le lecteur, accrue même, peut-être, par la saveur particulière du moment — déjà dépassé — qui a été celui de sa composition. De très grandes œuvres seulement, ou de très bons livres d'histoire peuvent être impunément repris ; c'est le cas du « Mont-Saint-Michel et Chartres » de Henry Adams, c'est aussi le cas de la « Vie en France au moyen âge » de Miss Joan Evans.

On ne remerciera jamais assez Miss Joan Evans de sa généreuse amitié pour notre pays — c'est à elle que l'Académie de Mâcon doit ce chef-d'œuvre de la peinture romane, Berzé-la-Ville — et de sa contribution à la connaissance de notre art médiéval, qu'elle a étudié dans toute une série d'ouvrages, sur l'ordre de Cluny, sur l'art roman, sur le costume. Life in Medieval France *a été son premier livre, publié en 1925. La nouvelle édition est amputée des chapitres sur l'art et sur le théâtre, ce qui est dommage, car ils manquent maintenant à l'équilibre du texte et de l'illustration. Celle-ci est renouvelée, et très remarquable. Documents rares, presque inédits, qui prouvent l'admirable familiarité de l'auteur avec nos monuments, et contribuent beaucoup à la réussite de cette édition. Telle vue de Sarlat, ou de Montferrand, telle image de sculpture de Joigny ou d'une miniature de la bibliothèque de Breslau, valent, par la surprise qu'elles nous procurent, la consultation d'ouvrages plus pesants et plus ambitieux, mais d'une documentation moins choisie.*

Le texte est vif, intéressant, émaillé de citations aussi rares et aussi bien triées que les reproductions, suggestif d'une certaine « image » de la vie médiévale, qui n'est certes pas inexacte, mais que nous ne reconnaissons plus, aujourd'hui, très bien. Cet âge passionné, dramatique par cette « âpre saveur de la vie » dont Huizinga a montré les exubérances, ces siècles « possédés » par des mystiques visionnaires, traversés par d'affreuses ambitions de domination, par des crises sociales et politiques qui valent celles des temps modernes, cette époque d'épidémies massives, de croisades d'extermination, d'entreprises folles, de brutalité mêlée à des préciosités « maniéristes », apparaissent à travers les pages de ce livre comme une époque presque exemplaire, comme un état d'histoire presque stable, organisé selon des normes logiquement hiérarchisées, obéissant à des règles rationnelles de structure sociale et intellectuelle, où le pouvoir royal et la féodalité, les pèlerinages et les croisades, le monarchisme et les universités, l'organisation municipale et les habitudes de vie populaire composent un tableau presque harmonieux. Un état de civilisation supérieur, et qui, d'une certaine manière, a servi de fondement à des « modes d'existence », à des idéaux humains propres à la civilisation occidentale toute entière.

« Des manières de vivre et d'agir — dit Miss Joan Evans en citant Langlois — tout comme des manières de parler... qui sont venues, à l'origine, de la France médiévale, n'ont survécu, de nos jours, qu'en Angleterre. Leurs traces, qui sont encore perceptibles, contribuent à donner à la vie anglaise son caractère particulier. » Peut-être ce livre s'éclaire-t-il mieux à la lumière de cette citation mise en exergue. Mais Langlois écrivait ces phrases avant 1914, et Miss Evans les citait avant 1939. D'autres écrivains, depuis, ont autrement interprété la vie médiévale et l'art du moyen âge. On pense à Marcel Bloch, et à ses études sur les impératifs économiques et sociaux de l'évolution du moyen âge, et sur les forces historiques en lutte contre la rigidité des cadres féodaux ; on pense à Ernst-Robert Curtius, montrant la constante emprise de la latinité sur les formes de la pensée médiévale, et le fondamental internationalisme de cet âge ; on pense à Sedlmayr, réunissant autour de l'idéal mystique et spirituel de la Cathédrale toutes les forces vives des siècles, ou à Panofsky, et à son admirable démonstration du rapport entre la scolastique et l'art et la pensée du XIIIe siècle...

C'est donc en tant qu'une très belle, et très personnelle interprétation *du moyen âge français que nous relisons ce livre, tantôt saisis d'admiration devant tant de culture artistique, littéraire, historique, mise au service d'un lecteur non érudit, tantôt rêveurs, et pensant à d'autres interprétations possibles, tantôt émus, par tant d'attachement à la culture française et par tant d'amour pour ce passé.* Louis Grodecki.

Joan Evans : *Life in Medieval France.* 263 pages. 91 rep. 6 pl. coul. In 8°. Phaidon Press, Londres.

L'ART DE LA SCULPTURE

par Herbert Read

L'intérêt pour la sculpture semblait bien compromis au XXe siècle. On le voit renaître lentement ; l'autorité croissante de certains ouvrages contemporains impose un nouveau « sérieux » de la sculpture. Au lendemain de la guerre, un auteur américain n'hésitait pas à écrire que son importance donnait la mesure du sens du « sacré » et que l'avenir religieux de notre époque était lié au renouveau pur et simple de la sculpture à travers H. Moore et Brancusi.

Le problème n'est pas tout à fait aussi simple. Il y a vingt-six ans, Focillon apportait dans son *Art des sculpteurs romans* l'idée féconde de la «loi du cadre» qui commande à la fois l'intégration du relief ou de la statue à l'architecture et leur ordonnance ; mais il n'avait pas manqué de préciser comment le relief ou le membre sculpté « bougent » à l'intérieur de ce cadre. L'une des raisons pour lesquelles on résiste à la révaluation de l'art proprement plastique, n'est pas — comme on le croit trop souvent — l'attachement inconsidéré aux formes classiques mais la hantise fonctionnelle : cette défiance vient plutôt de l'idée chère à Ruskin et après lui, aux ingénieurs « intégristes », de l'unité absolue de l'édifice architectonique où la sculpture doit trouver sa place utile, plutôt que de s'aventurer dans des productions non soumises à la « convenance monumentale ».

Pour M. Read, ce point de vue est assez factice, et son important volume de réflexions générales très efficacement illustrées tend à rouvrir le débat. La sculpture a deux racines — deux sources pour parler comme Bergson — le monument et l'amulette. Dans les temples de l'Inde, dans le gothique, on ne peut dire que la sculpture est subordonnée à l'architecture, c'est plutôt elle qui qualifie l'édifice tout entier et il y a toute une catégorie de monuments qui sont plutôt des sculptures magnifiées et multipliées que des formes architectoniques naïvement développées. Bref, la notion de monument est déjà ambivalente et on ne peut se ranger à l'opinion de Ruskin pour qui l'unité idéale des arts est donnée par l'édifice ou des modernes partisans de l'intégration des arts, sans une explication supplémentaire : « *le temple grec, la basilique romane, la cathédrale gothique, l'édifice fonctionnel d'aujourd'hui doivent plutôt être considérés comme des monuments complexes qui combinent les éléments de deux ou plusieurs arts distincts en une structure synoptique...* »

Quel sera donc le principe interne de la sculpture ? Ses limitations et ses qualités originales se trouvent exactement à l'opposé de l'ordre monumental : elles se révèlent dans les « dimensions maniables et propres à être directement manipulées de l'amulette ». Et l'amulette — ce terme doit être compris en un sens assez généreux — signifie à la fois une production de petit format, d'une matière intéressante à toucher, et une certaine figuration. H. Read insiste à bon droit sur ce point : « *les valeurs artistiques sont les valeurs vitales et formelles de l'imagination créatrice* ». Il n'y a aucun doute que la sculpture vise à rappeler par le volume et son traitement particulier l'intensité des formes *organiques* ; elle est vouée à l'exaltation ou à la vénération de la vie. Sans doute « *les valeurs ne sont pas nécessairement coextensives avec les valeurs humaines et ne trouvent pas leur plus haute expression comme Goethe et Hegel l'ont pensé, dans l'image de l'homme.* » Mais enfin la réalisation de cette image dans la sculpture a été une étape décisive du développement d'une conscience humaine spécifique. Avec un peu d'hésitation, un reste de la timidité des modernes, qui redoutent de retomber trop vite sous l'emprise de l'art classique, M. Read a finalement désigné le point central, sans lequel on ne peut comprendre la sculpture universelle et à partir duquel tout peut s'ordonner. On notera — ce qui ne peut être une simple coïncidence — que c'est la définition donnée par S. Langer dans « Feeling and Form » (New York, 1953), à partir de la doctrine des « formes symboliques » qui trouvent dans chaque art un domaine particulier : celui de la sculpture est la « fonction vitale ». Il trouve son principe dans l'identification instinctive du spectateur avec la forme à trois dimensions, qui se trouve immédiatement dotée d'une valeur affective.

La claire intelligence de ces principes permet de saisir les aspects originaux de la sculpture dans deux directions, celle des qualités fondamentales : espace et masse, et des qualités secondes (que H. Read ne semble pas subordonner assez nettement aux précédentes) : mouvement et lumière. Pour faire leur place à tous les aspects de l'œuvre sculptée de l'amulette chinoise au relief grec, au masque dogon, à l'oiseau de Brancusi, il faut rejeter au second plan,

avec la notion ruskinienne d'unité monumentale, la théorie « picturale » et « visuelle » de la sculpture répandue il y a trois quarts de siècle par Hildebrand. C'est le but essentiel de l'ouvrage de H. Read ; il souligne efficacement l'intervention des touches, des positions somatiques, des gestes virtuels, enfin toutes les implications organiques et tactiles, par où l'expérience complète de la sculpture est liée aux vicissitudes de la pesanteur et du matériau beaucoup plus qu'à la distinction ou l'unification du plan de projection, qui intéresse la peinture.

L'expansion dans l'espace recherchée par les modernes constructivistes à partir de l'évidement et des jeux de lumière, peut être considérée comme le passage à la limite des données fondamentales de la sculpture où ses qualités secondes tentent de dévorer ses principes premiers. C'est ce que H. Read nous laisse toutefois le soin de formuler au terme de ses analyses excellentes, serrées, parfois un peu laconiques. *André Chastel.*

Herbert Read : The Art of Sculpture *(The A. W. Mellon lectures in the Fine Arts, 1954), 152 pages, 249 reproductions. Faber and Faber, Londres, 1956. 3600 fr.*

LA SCULPTURE STRASBOURGEOISE AU XIVe SIÈCLE

par Victor Beyer

L'éclat justifié dont jouit le décor des cathédrales du XIIIe siècle, l'intérêt que suscitent les innovations des sculpteurs de la fin du moyen âge ont fait reléguer trop souvent le XIVe siècle au rang de période transitoire et considérer sa statuaire avec une négligence de parti pris comme un art amenuisé, conventionnel, livré aux formules.

Il faut féliciter M. Beyer d'avoir été séduit par ce siècle qui assure en art la liquidation d'un lourd héritage mais aussi élabore des recherches annonciatrices de l'avenir. Son ouvrage — édition de sa thèse d'Etudes supérieures de l'Ecole du Louvre — donne l'exemple des études régionales qu'il conviendrait de faire partout sur la sculpture durant la guerre de Cent ans, et sans lesquelles on ne saurait comprendre ce que fut la continuité de la tradition artistique.

On s'attend presque, en ouvrant ce livre, à rencontrer d'emblée les célèbres Vierges sages et Vierges folles de la cathédrale de Strasbourg. Mais, dans une courte préface — qui pourrait donner lieu à développement — M. Beyer nous prouve, avec sa précision scientifique qui n'exclut pas une grande sensibilité, que ces œuvres étaient achevées au début du XIVe siècle. Nous n'en demeurons pas moins à l'ombre de la cathédrale et, l'enquête, menée en dépit des destructions d'œuvres et d'archives, fait apparaître que durant un siècle, l'évolution de la sculpture s'est manifestée dans les perfectionnements apportés au grand monument, dans les ouvrages qui ont subi son rayonnement. Cette primauté durable de la « Cathédrale » est caractéristique ; on pourrait la souligner dans la plupart des régions.

La première manifestation s'en reconnaît au tombeau de l'évêque Conrad de Lichtenberg, élevé dans la cathédrale même à l'orée du XIVe siècle. L'esprit du massif de façade et partant de son réalisateur, le maître d'œuvre Erwin, plane sur le monument. « Aucun imagier, *expose judicieusement M. Beyer,* n'aurait pu à cette époque s'abstraire entièrement de ce vaste ensemble. » *Et cependant, un modelé plus massif indique déjà que l'on entre dans une ère nouvelle. Dès lors les deux courants contradictoires qui animent normalement l'art du XIVe siècle se manifestent : l'un aboutissant à une sorte de maniérisme qui s'exprime mollement dans certaines statues mutilées provenant de Saint-Thomas de Strasbourg (Musée de l'Oeuvre) ou bien, avec une recherche linéaire, dans les figures de la chapelle Sainte-Catherine de la Cathédrale, et dans celle du Saint-Sépulcre de Fribourg qui paraissent bien en dériver ; l'autre tendance vise au réalisme avec le gisant de Hugo de Zorn à Saint-Pierre-le-Jeune ; elle se voit précisée et corsée d'une rudesse héroïque par le mystérieux maître Wœlflin de Rouffach dont nous suivons, aux alentours de 1340, à la façade de Notre-Dame de Rouffach, à l'église de Lichtental, près de Baden-Baden, à la chapelle Sainte-Catherine, le style vigoureux qui culmine à l'émouvant tombeau à deux étages des landgraves d'Alsace Philippe et Ulrich de Werd à Saint-Guillaume de Strasbourg.*

Dans les vingt dernières années du siècle, l'originalité de la sculpture alsacienne vient souvent d'une sorte de fusion de ces deux sentiments dans des œuvres comme les statues de l'octogone de la Tour — le moine et l'Empereur — où la noblesse conventionnelle du drapé va de pair avec des recherches de lyrisme. Ici, nous décelons l'influence de l'art de Souabe et de Bohême, importé à Strasbourg par le maître d'œuvre Michel de Fribourg qui, à partir de 1383 élabore pour les parties hautes de la Cathédrale de vastes programmes décoratifs dont les dessins sur parchemin du Musée de l'Oeuvre Notre-Dame à Strasbourg nous conservent le souvenir ; ce courant international aurait préparé en quelque sorte les gothiques rhénans à la véhémence prochaine de l'art bourguignon.

Un catalogue rigoureux des œuvres conservées, nous rappelant que M. Beyer est conservateur de Musée, termine l'ouvrage. Enfin, il convient de souligner la présence de planches qui, avec une richesse classique, sans effets tapageurs, éclairent les thèses exposées ; elles font apparaître notamment, à travers les dissemblances de formes, la continuité d'un esprit mystique qui s'est exprimé si curieusement dans ces Saints-Sépulcres faits pour la liturgie de la Semaine Sainte, auxquels un chapitre entier est consacré. Tous les courants, en effet, toutes les influences venues aussi bien de l'Est que de l'Ouest, sont assimilés pourrait-on dire par cette inspiration transcendante, consolatrice de la rigueur des temps. Pierre Pradel.

Victor Beyer, *La sculpture strasbourgeoise au quatorzième siècle.* Collection « Etudes sur l'art et l'art décoratif en Alsace ». In 4°, 84 p., 32 planches. Compagnie des Arts photomécaniques. Strasbourg et Paris.

LES PEINTRES FLAMANDS DE NATURE MORTE AU XVIIe SIÈCLE

par Edith Greindl

Soyons reconnaissants à Edith Greindl d'avoir ressuscité les peintres de nature morte flamands du XVIIe siècle. En même temps Ingvar Bergström publie à Londres, chez Faber, sa traduction anglaise de son livre suédois sur les peintres de nature morte hollandais du XVIIe siècle. Ces deux thèses complètent le beau livre de Charles Sterling, « La nature morte de l'antiquité à nos jours », de 1952, dans lequel il posait le difficile problème des origines du genre en y apportant des solutions ingénieuses.

En précisant l'esprit de la nature morte flamande, Edith Greindl pouvait confronter les conceptions si différentes, des Hollandais, des Allemands, des Italiens et des Espagnols qui attendent leurs historiens, malgré les articles de G.J. Hoogewerf, (*Dedalo*, 1924, p. 599-624 et 710-730) pour l'Italie, et de E. Lafuente Ferrari (*Gaz. des B.A.*, 1935, II, p. 169-183) pour l'Espagne. On devine quelles difficultés a dû surmonter notre auteur pour classer des talents si variés malgré l'apparente monotonie des sujets. Avec raison elle distingue les peintres à tendances descriptives de ceux à tendances décoratives. Les premiers peignent dans l'ombre d'Ambroise Bosschaert, d'Osias Beert, de Jacques van Hulsdonck ou de Jacques van Es. Les seconds relèvent de François Snyders, Paul de Vos et Jean Fyt. Toutefois à ces peintres typiquement flamands est joint Davidz de Heem, né à Utrecht, habituellement considéré comme l'un des meilleurs maîtres hollandais, d'une illustre famille qui compte parmi ses membres David le Vieux, le père ; David Davidsz, le frère ; David Jansz, le fils ; Cornelis et Jan, les neveux, auxquels il n'est pas fait allusion ; leurs élèves aussi sont hollandais.

La difficulté de classer les artistes apparaît au chapitre intitulé « Les autres peintres de nature morte », qui sont groupés, cette fois, d'après les thèmes : peintres de Vanitas (où l'on retrouve Jean David de Heem, Pierre Boel, Pierre Gysels, précédemment étudiés), peintres de trompe-l'œil, et enfin peintres à tendances diverses : ultime paragraphe qui sert de refuge à quatorze artistes.

Une sorte de filiation s'établit de maître à élève qui se prolonge sur plusieurs générations ; bien plus, des relations de famille confirment des parentés de style. Les spécialistes du genre de la nature morte ont une formation artisanale. Il eut été plus judicieux, devant l'embarras d'une classification à trouver, d'insister sur cette notion d'atelier. Elle est valable précisément pour la famille des Bosschaert. D'Ambroise l'Ancien, sept compositions sont citées. A notre connaissance, il en figurait déjà onze authentiques à l'exposition De Helsche en de Fluwweelen Brueghel (Gal. P. de Boer, Amsterdam, février-mars 1934). On regrette que les œuvres si nombreuses de Johannes, d'Abraham, d'Ambrosius II Booschaert, ses enfants, soient passées sous silence. De même, de la famille des Breughels, seul Jean Breughel de Velours et son petit-fils Abraham sont étudiés. Ni Jean II, ni Ambrosius, les fils de Jean Breughel de Velours, qui ont pratiqué le même genre de peinture, non plus que Peter, Philips, Ferdinand, Jean-Baptiste, frère d'Abraham, ne sont traités. Mme Greindl a eu le mérite de ne retenir que des œuvres authentiques, mais sa prudence peut paraître excessive, lorsque, dans son répertoire, elle ne compte de Jean Breughel de Velours qu'une œuvre signée et trois seulement attribuées : quatre compositions pour un artiste que l'on sait si fécond.

Dans l'atelier de Breughel l'Ancien se sont formés Peter Gysels et Jan van Kessel.

Du premier il n'est pas mentionné le tableau signé et daté 1668 de la vente Steengracht (Paris, 9 juin 1913, Nº 26). Du second, il fallait signaler le tableau du Musée d'Angers signé en toutes lettres : « I.V. Kessel Anno 1664 », publié par le regretté Edouard Michel (Bulletin des Musées de France, 9 novembre 1933, p. 148-151) et qu'il rapprochait d'un tableau se trouvant dans le commerce à Berlin, en 1929, signé et daté 1660.

Autre élève, dont la réputation devait s'étendre en Italie, en Allemagne, en Espagne, en France, Daniel Seghers méritait une étude plutôt que Philippe de Marlier, moins connu, dont E. Griendl cite une guirlande autour d'un médaillon, directement inspirée de Daniel Seghers. De l'atelier de ce dernier est sortie une pléiade de grands talents. Ainsi Jean Philips van Thielen, qui ne figure pas dans l'ouvrage, malgré une production abondante, auquel est préféré Daniel van Thielen dont une seule œuvre est indiquée.

Autour de Seghers on peut grouper les Ykens, les Gillemans et les van Son. Les rapports sont étroits entre les familles van Son et Gillemans : tandis que Joris van Son avait pour élève Gillemans le jeune, le père de ce dernier, Jean-Paul Gillemans le Vieux, s'attachait à développer le jeune talent de Jean van Son. L'auteur, étudiant avec érudition J.P. Gillemans, aurait pu ajouter au catalogue les œuvres signées des ventes Delaroff (Paris, 23-24 avril 1914, Nº 26) et Christie (Londres, 4 juin 1923, Nº 134). Enfin le tableau du Musée de Valenciennes méritait aussi une critique d'attribution. De J.P. Gillemans le Jeune (1651-1704), Mme Greindl ne parle pas. On eût souhaité de même un avis sur les attributions traditionnelles à Jean van Son des tableaux des Musées de Valenciennes, Lyon et Cologne. S'il est difficile de répartir l'œuvre des van Son entre le père et le fils, il en est de même pour les Verbruggen qui portent le même prénom : Gaspard Pieter I et Gaspard Pieter II, écartés l'un et l'autre du livre.

De tous les élèves de Breughel de Velours, le plus génial est François Snyders. L'étude qui lui est consacrée est capitale et l'on est reconnaissant à l'historienne d'avoir ainsi complété très heureusement la vieille étude d'Oldenbourg (Die flämische Malerei des XVIIen Jahr ; 1918, p. 174-200). Elle a raison d'insister sur les séjours de l'artiste en Italie ; ils expliquent, me semble-t-il, le changement de style du jeune peintre qui découvre à Rome l'opulence décorative des natures mortes italiennes et cette transformation assez brusque marquera en Flandre l'évolution du genre. Le répertoire des œuvres de Snyders signées et attribuées est important. On aurait voulu connaître les raisons qui lui font rejeter les tableaux des musées du Louvre (Nº 2146), Hambourg, Francfort et du Prado (Nº 1750, 1765, 1767) ainsi que ceux des ventes Spiegels (Bruxelles 7-8 décembre 1931, Nº 64), Oyens (Amsterdam, 3 mars 1932, Nº 238) et Gal. Hansen, Lucerne. Sont oubliées : la très curieuse Vanité, signée et datée 1619, de la vente Gewel (Londres, 25 oct. 1927, Nº 90) et la très belle composition de poissons, signée, de l'ancienne collection Laszlo, vendue ensuite à Londres (Sotheby, 15 juin, 1938, Nº 83).

Parallèlement aux échanges italo-flamands se développent des relations franco-flamandes. Les jeunes peintres qui allaient achever leur formation dans la grande cité des arts, au-delà des Alpes, ne manquaient de s'arrêter, et parfois de demeurer leur vie durant soit à Paris, soit à Lyon, sur la route d'Anvers à Rome. Ainsi Nicasius Bernaerts, sortant de l'atelier de Snyders, fit son voyage en Italie.

Sur le chemin qui doit le conduire en Italie, s'attardant à Aix, puis à Marseille, en 1629, Frans Ykens le Jeune, dont la nièce, Laurence Catherine (1659-1688), a été oubliée. De moindre talent, elle méritait quelque attention avec ses deux festons de fleurs et de fruits du Musée du Prado. Jean Michel Picart, venu jeune à Paris en 1634, y passera quarante-huit ans jusqu'à sa mort. Il y trouvera un milieu à l'épanouissement de ses dons. Ainsi que nous l'avons montré dans une communication récente à la Société de l'Histoire de l'art français, il se rattache, malgré son origine, au milieu des peintres français de la maîtrise.

Johannes Fyt, autre élève de Snyders, demeure à Paris en 1633 et 1634. Les musées français attribuent, avec trop de facilité sans doute, à ce maître de la nature morte flamande de nombreux ouvrages (Cherbourg, La Fère, Le Mans, Nantes, Narbonne) sur lesquels on aurait souhaité l'avis autorisé de notre auteur. Dans l'esprit de certaines compositions de poissons de Snyders s'est illustré François von Cuyck (1640-1690) dont il n'est pas fait mention et dont on connaît plusieurs tableaux dont celui signé et daté 1673 de l'ancienne collection Johnson à Londres (vente Christie, 19-20 mai 1926, nº 278). Absent aussi Dingeman van der Hagen (1610-1680) qui a exécuté quelques belles natures mortes dans le style décoratif d'Adrian van Utrecht. Ne figurent pas dans l'ouvrage de Mme Greindl, Antoine van den Eeckhout (1656-1695) qui passe six ans en Italie avant de se fixer à Lisbonne, où ses ouvrages furent particulièrement appréciés, ni Jan van den Hecke (1620-1684), ni Théodore van Aenvanck (1633-1690), ni Nicolas Tyssens (1660-1719). Ce dernier surtout séjournant à Rome, Naples, Venise, visitant l'Allemagne et l'Angleterre, fait partie de ces talents internationaux qui unifient l'esprit de la nature morte du XVIIe siècle.

Par contre il est fait place à quelques petits maîtres de grand intérêt, comme Pierre Sion, Godefroid *(sic)* van Bochoudt et le mystérieux peintre Lagous. Celui-ci réservera sans doute quelque surprise : Mme Greindl le considère comme flamand en le rapprochant des Lagoes établis à Anvers. On regrette qu'elle n'ait fait aucune allusion à l'étude d'Ingvar Bergström (Annales du Musée de Göteborg, avril 1953, p. 44-49) qui, le premier, a publié comme française cette nature morte du Musée de Sarasota (Floride, U.S.A.) en la rapprochant d'une autre du Musée de Göteborg. Personnellement je ne crois pas le tableau français, mais j'ai retrouvé de nombreux Lagous dans la région d'Angers et du Mans.

Le répertoire des tableaux et des dessins compose la dernière partie de l'ouvrage. Il ne fait malheureusement état que des œuvres passées en vente récemment. Il eût été très utile de se pencher sur les anciens catalogues de vente des XVIIIe et XIXe siècles dont certains donnent des descriptions suffisamment précises pour qu'on puisse retrouver les peintures. Le livre aurait été d'une consultation plus facile si l'essai de catalogue avait suivi l'étude critique et biographique de chaque artiste. On regrette également l'absence de bibliographie. *Michel Faré.*

Edith Greindl. Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle. *204 p., 83 rep. noires, 6 pl. coul. 23×31. Editions Elzévier. Bruxelles-Paris. 3500 francs.*

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DESSINÉ DE WATTEAU

La Société de reproduction de dessins anciens et modernes vient de faire paraître le premier volume du Catalogue de l'œuvre dessiné de Watteau *dont plus de neuf cents pièces sont actuellement retrouvées. Deux historiens d'art, un Anglais, M. K. T. Parker, conservateur de l'Ashmolean Museum d'Oxford, depuis longtemps connu par son ouvrage sur les dessins de Watteau, le seul qui existât jusqu'à présent, et un Français, M. Jacques Mathey, connu également par ses nombreuses études sur Watteau, viennent de tenter de combler une des nombreuses lacunes de l'histoire de l'art français.*

Aussi extraordinaire que cela puisse paraître, le « corpus » des dessins de Watteau n'avait en effet jamais été dressé. Il semble, on le constate à regret, que l'esprit français soit généralement trop léger pour se complaire à ces travaux passionnants mais gigantesques que représentent les catalogues de l'œuvre d'un artiste, et en même temps trop indépendant pour se plier aux règles d'un travail d'équipe. D'autre part, rares sont les éditeurs qui osent aujourd'hui assumer la responsabilité de ce genre de publications, sachant que seules les bibliothèques publiques et un très petit nombre d'amateurs s'y intéresseront.

Plus rares sont encore les ouvrages scientifiques sur les dessins qui sont pourtant ce qu'il y a de plus subtil, de plus intime et impondérable de la création artistique. Aussi n'est-ce pas sans une réelle émotion qu'on ouvre aujourd'hui ce premier tome de l'œuvre dessiné de Watteau. Non que ce soient ici les plus beaux dessins — ceux de la maturité de l'artiste devant paraître dans le second volume — mais les cinq cent trente et un dessins ici catalogués et presque tous reproduits, nous font pénétrer dans l'intimité d'un des artistes les plus secrets qui fut jamais. Nous le voyons débuter dans l'atelier de Gillot, suivant de si près son maître que de nombreux dessins jusqu'alors attribués à Gillot sont justement restitués à l'élève. Nous le suivons au Luxembourg où travaillait Audran, le plus grand décorateur de son époque, sous la direction duquel Watteau apprend à tracer d'exquises arabesques. Nous assistons surtout à un labeur acharné que l'on ne pouvait soupçonner jusqu'à présent, copiant inlassablement les maîtres anciens, Rubens qui le marque d'une manière indélébile, les petits maîtres hollandais, Metsu, Potter, Gérard Dou, puis les maîtres italiens, surtout les Vénitiens qu'il connut et copia chez le financier Crozat. Mais « la plupart du temps la figure qu'il dessinait n'avait aucune destination déterminée... Il dessinait sans objet d'après le naturel... dans un livre relié de façon qu'il en avait toujours un grand nombre dans la main » (Caylus). Immense répertoire où, comme le disent MM. Parker et Mathey, « il puisait au gré de

sa fantaisie chaque fois qu'il voulait réunir les éléments d'une nouvelle composition ».

Les auteurs du catalogue n'ont pas voulu se plier à l'arbitraire d'un classement par sujets. D'autre part, le classement chronologique étant difficile, aucun de ces dessins n'étant daté et seule la critique pouvant permettre par analyse et comparaison de les dater, ils ont choisi un plan plus souple et ont classé les dessins par sujets tout en gardant antant que possible l'ordre chronologique. Dix chapitres nous font passer successivement des dessins de jeunesse aux compositions de jeunesse, puis aux figures de mode et aux figures françaises comiques, aux arabesques et aux ornements. Viennent ensuite les figures pour les tableaux militaires, les copies d'après les maîtres, les paysages d'après et dans le genre des maîtres, les paysages d'après nature et les compositions originales, les figures populaires ; puis une série de quelques nus admirables.

L'ouvrage est bien présenté, sans luxe inutile, et le procédé de reproduction, sans tenter de rendre l'inimitable matière des sanguines de Watteau, traduit discrètement la qualité de ces feuilles aujourd'hui dispersées. Georges de Lastic Saint-Jal.

Parker et Mathey : *Catalogue raisonné des dessins de Watteau.* Tome 1. 336 pages, plus de 500 rep. 24 × 31 cm. Edition De Nobele, Paris. 35 000 francs les deux tomes (2e vol. à paraître en fin d'année).



Watteau : Femme demi-nue vue de face. *Sanguine et pierre noire. British Museum, Londres.*

SALONS DE DIDEROT

« *Obtenez* », suggérait Diderot lui-même au baron Grimm, « *des personnes opulentes à qui vous destinez ces cahiers l'ordre et la permission de faire prendre des esquisses de tous les morceaux dont j'aurai à vous entretenir ; et je vous réponds d'un* Salon *tout nouveau...* » Il a fallu près de deux cents ans pour que ce vœu fût exaucé : mais ces *Salons tout nouveaux*, grâce à MM. Jean Seznec et Jean Adhémar, les voici, et tels à peu près que Diderot les eût pu souhaiter : un texte apuré, élégamment présenté, et de nombreuses planches.

Ce premier volume, qui sera suivi de trois autres, offre enfin une leçon soigneusement établie, débarrassée d'importunes corrections, accompagnée des variantes. Où nous lisions, après le passage de Grimm : « *Oh le beau buste que celui de Lemoine* », nous entendrons Diderot lui-même : « *Le beau buste que celui de Lemoine. Mon ami, le beau buste !* ». On a pourtant, il faut s'en féliciter, conservé les interpolations de Grimm, là où il avait tenu à glisser son mot : « *Pardon, mon Diderot de vous interrompre pour une misère ; mais...* » Le texte gagne en variété, le lecteur se sent en compagnie, s'attache au dialogue. Une œuvre littéraire dont on ne connaissait généralement que quelques pages d'anthologie, trop fameuses peut-être, nous est rendue dans sa fraîcheur.

Aussi bien les auteurs ont-ils présenté leur travail comme une édition critique. Mais c'est modestie pure. Autour du texte ils ont réuni un ensemble de documents qui se suffirait à lui seul. Chaque *Salon* de Diderot est précédé du *Livret* correspondant et d'une brève étude historique ; les œuvres exposées ont été recherchées, identifiées, et reproduites. Il faut se souvenir de la dispersion des toiles du XVIIIe siècle français, de l'oubli méprisant qui entoure encore les grandes compositions mythologiques et religieuses, pour mesurer l'importance de l'enquête. Certes, bien des tableaux manquent à l'appel, sans même qu'une gravure ou un croquis de Saint-Aubin nous en conservent le souvenir ; et l'ouvrage, commode instrument de référence, permettra sans doute à plus d'un de sortir des réserves d'un musée ou de l'humidité d'une église provinciale. Tel quel, l'ensemble est déjà considérable. Plus heureux que les princes à qui Grimm destinait ces chroniques, nous pouvons en bien des cas nous reporter à la fois au *Livret* et à une bonne reproduction du tableau commenté, et comparer d'un simple coup d'œil au Carrache, au Le Sueur que Diderot évoque pour modèles. On devine combien le texte gagne en présence ; louange et critique portent directement ; on saisit au vif le choix de Diderot ; et c'est un délicat enseignement pour l'esprit de distinguer soudain comment l'œuvre a vieilli. En même temps l'ensemble des reproductions et des notices offre une figure singulièrement précise de l'art du temps. La peinture de 1761 n'est plus ici Boucher avec Chardin, mais encore Pierre et Briard, Roslin ou Casanova. La critique d'art est à l'ordinaire fort mal lotie ; l'historien lui emprunte quelques renseignements, puis la renvoie aux disciplines littéraires : et la littérature s'empresse de la ranger parmi les genres mineurs. Quel meilleur moyen cependant de pénétrer l'esprit d'une époque, de préciser les problèmes qui l'ont retenue, de retrouver ses préférences et reviser nos hiérarchies ? Peut-être parce qu'il s'agissait d'un grand écrivain, les auteurs ont accordé à ces *Salons* leur sympathie et leur science ; la récompense suit : ce livre va devenir indispensable tout à la fois aux spécialistes de la littérature, aux historiens de l'art, et à tous ceux qu'intéressent cette période et ses goûts.

Au milieu de cette riche documentation, le texte de Diderot risque un peu de se perdre. Le seul reproche que nous ferions à l'éditeur serait de n'avoir pas choisi pour lui un caractère d'un autre œil, une présentation qui distinguât de prime abord la pierre de la monture. Mais s'effacer, Diderot ? Une seule phrase, et il reprend le lecteur, qui oublie tout l'apparat. C'est une vie, une rapidité, des changements d'intonation qui ne sont qu'à lui. On flaire un peu le procédé, mais on suit. Dédain, sermon, extase, ironie, apologue, d'école : « *Monsieur Hallé, où est ce beau caractère céleste que Raphaël et Le Sueur ont su donner à leurs anges ? Les vôtres sont trois polissons déguisés.* » Mais la même plume apprécie complaisamment : « *Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nuds, des*

cuisses, des tétons, des fesses... » Ouais, Monsieur Diderot ? Il est vrai que le moraliste s'inquiète : « *C'est peut-être moins le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice...* » et il faut Greuze pour le rassurer : « *Courage, mon ami Greuze, fais de la morale en peinture, et fais en toujours comme cela !* »

Où donc saisir sa pensée ? M. Seznec, dans une bonne introduction, en souligne avec justesse les contradictions. Car le sensuel Diderot moralise ; il invoque Rembrandt avec Le Sueur, il loue Deshays et louera David ; il savoure Boucher et réclame ces *tableaux d'histoires*, où il confond la forte analyse du cœur humain que proposait Poussin avec l'illustration pathétique ou ingénieuse : « *J'ai une* Résurrection du Lazare *toute nouvelle dans ma tête ; qu'on m'amène un grand maître, et nous verrons* ». Littéraire ? Plus que personne, et il lui faut de grandes machines, des *opere da stupire* ; mais voyez-le devant Chardin : « *On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur que l'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée...* » Comme cela est dit ! Pourtant Diderot ne connaît pas grand chose à la technique. Bon élève avant de jouer au professeur, il a fréquenté La Tour, Cochin ou Vernet, et répète leurs leçons en néophyte. Accordons à M. Seznec que lorsqu'il parle des rapports de peinture à musique et des accords de couleurs, il est proche de Delacroix ; est-ce assez pour dire que Diderot devance son époque ? Il y avait beau temps que ces idées couraient tous les traités, qu'on s'était livré bataille à l'Académie à propos des *reflets*. Rien chez Diderot qui ne soit déjà plus ou moins chez les vieux auteurs, et qu'un Félibien, un Roger de Piles paraissent savants en comparaison, que leur pensée est ferme en regard de ces idées jetées au gré d'une saillie, délaissées aussitôt ! Celui qui passe encore pour le fondateur de la critique d'art française n'est auprès de ses devanciers qu'un profane en la matière. Mais Diderot sent fortement et juge bien. Sa sincérité et son ignorance même le sauvent de toute prévention. Voilà son fort. *J. Thuillier.*

Diderot : Salons. *Volume I : 1759-1761-1763. Texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar. Oxford, At the Clarendon Press, 1957. 1 volume in-4°, 260 pages, 117 reprod. hors texte, £ 6. 6 s.*

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE ABSTRAITE

par Michel Seuphor

Ce « Dictionnaire de la peinture abstraite » fait suite, dans un format et une présentation identiques, au « Dictionnaire de la peinture moderne » que le même éditeur a publié en 1954. (Voir L'*Oeil* N° 1.)

Le nouveau dictionnaire, consacré exclusivement à l'exposé de la peinture abstraite depuis ses origines vers 1910, recouvre donc en partie le sujet de la peinture moderne et s'étend, d'autre part, après la dernière guerre, à toute l'époque actuelle et à l'expansion universelle de l'art abstrait. Pourquoi avoir choisi d'établir un dictionnaire de la peinture abstraite de préférence à un supplément mettant à jour celui de la peinture moderne ? L'auteur du nouveau recueil, Michel Seuphor, donne, dès ses préliminaires, la légitime raison de ce parti : « Rien ne sert d'arguer ; l'esprit du temps en matière d'art est, au milieu de notre siècle, bel et bien installé dans l'abstraction ». Ce fait accompli est confirmé par la résistance, de plus en plus hargneuse, qu'opposent à l'art abstrait les arguments spécieux de ses adversaires et, aussi par le zélotisme des derniers néophytes. Il n'est pas nécessaire de justifier autrement l'opportunité de cette édition. Le soin de l'entreprise a été confié à Michel Seuphor dont la compétence n'est pas de pure érudition, mais participe d'une longue expérience de la matière et aussi d'un engagement personnel dans la suite des événements. Il fallait encore une stricte conscience et une imperturbable lucidité pour traiter finalement d'une « actualité fluide et changeante » et pour la constituer en synthèse, voire circonstancielle, avec les données et les faits historiques. Il importait également d'établir ceux-ci véridiquement pour satisfaire à l'exactitude exigible d'un ouvrage documentaire. Michel Seuphor est certainement l'un des rares « témoins » capable d'atteindre à l'objectivité sur ces différents points. Il a conçu et développé le plan de son livre avec une grande clarté. Celui-ci comprend, d'abord, en quelque quatre-vingts pages, une « Histoire de la peinture abstraite » qui relate les phases successives de son évolution et expose la diffusion de l'art abstrait, depuis la prescience de l'abstraction chez les impressionnistes jusqu'à ses modalités les plus récentes, néo-expressionnistes, lyriques, calligraphiques ou tachistes. De cette étude systématique très complète se dégage une phénoménologie explicite qui approfondit la connaissance de l'événement abstrait en art. Michel Seuphor a su dire l'essentiel, sans vaine surcharge, en termes simples et généraux qui mettent le fond de la question à la portée du profane et d'autre part, ayant évité les partis pris, il ne rencontrera pas chez les gens avertis d'oppositions de principe ou d'objections de conscience. Puisqu'il a voulu prévenir que dans l'époque actuelle les erreurs d'appréciation deviennent inévitables, on aurait mauvaise grâce à lui reprocher quelques informations et évaluations un peu rapides et l'une ou l'autre erreur ou approximation dans le classement en catégories. Pour l'essentiel, toutes les explications proposées par Seuphor sont d'un esprit pénétrant.

La partie historique est complétée par trois écrits manifestes signés Severini, Malevitch et Mondrian, et par une chronologie de l'art abstrait sous forme de tableau synoptique. En fin de volume, une bibliographie recense les ouvrages d'ensemble, les périodiques, les articles importants et les principaux catalogues d'expositions.

Bien entendu, ce manuel de la peinture abstraite est principalement, comme il se voulait, un dictionnaire et l'on y trouve, dans sa partie la plus étendue (les deux tiers du livre), la nomenclature, par ordre alphabétique, d'environ cinq cent cinquante peintres. A chacun d'eux est consacrée une courte notice qui résume sa biographie et son activité et qui comporte souvent aussi quelques indications bibliographiques et un commentaire suffisant pour définir et pour situer l'œuvre. Celle-ci est encore, pour un bon nombre, illustrée par un tableau caractéristique.

Cette illustration est sans doute le point faible de l'ouvrage, car l'on ne peut attendre un rendu de « haute fidélité » de micro-reproductions que le report offset affadit et uniformise encore. A quelques réussites approximatives près, et sans tenir compte de l'exactitude des couleurs et des valeurs, il est impossible de reconnaître dans ces reproductions le moindre attribut de matière ou de technique, la moindre trace du « faire » dont pourtant la peinture tire ses effets de résonance et dégage sa signification au moins autant que de la conception formelle. *R.V. Gindertael.*

Michel Seuphor : Dictionnaire de l'Art abstrait. *305 pages. 80 ill. en couleurs, 110 en noir. Editions Hazan, Paris. 2700 fr.*

iris clert 3 rue des beaux-arts - paris - dan 44-76

la galerie

des peintres et sculpteurs

d'aujourd'hui et de demain

GALERIE MICHEL WARREN

10, Rue des Beaux-Arts - Paris

BRAM VAN VELDE
GERMAIN DEBRÉ
ASSE LARDERA
ALECHINSKY MESSAGIER

GALERIE A.G.

32, rue de l'Université Paris 7e BAB. 02-21

LYDIA CONTI PRÉSENTE

Kolos-Vary
Staritsky
Lagage
Tatin

LA GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts - Paris 6e

préparant un ouvrage important sur

Vieira da Silva

prie MM. les Collectionneurs de bien vouloir lui signaler les œuvres de cette artiste qu'ils possèdent, afin de les faire photographier, ou s'ils ont des photos d'envoyer deux bonnes épreuves.

STUDIO

PAUL FACCHETTI

17, RUE DE LILLE, PARIS 7e

en permanence

JEAN DUBUFFET

HENRI MICHAUX

WOLS

VIENT DE PARAITRE

Volume VI - 1957/60

MASTAI'S

NATIONAL DIRECTORY
OF
THE U. S. ART & ANTIQUE TRADE

MUSÉES D'ART - Amérique et Europe (U.S.A., Canada, Mexique Angleterre, Belgique, France, Hollande, Italie, Suisse) environ 2000.

COMMERÇANTS - ART & ANTIQUITÉS. Classifiés par spécialités. Plus de 20 000 adresses.

VENTES PUBLIQUES (U.S.A.) Tableaux 1953/56

Un fort volume relié toile $ 17.50

MASTAI PUBLISHING CO., INC.
21 East 57th Street, New York 22

Vente et publicité pour la France

EMER Publicité, 10, rue St-Louis en l'Ile, Paris, Dan 82-75